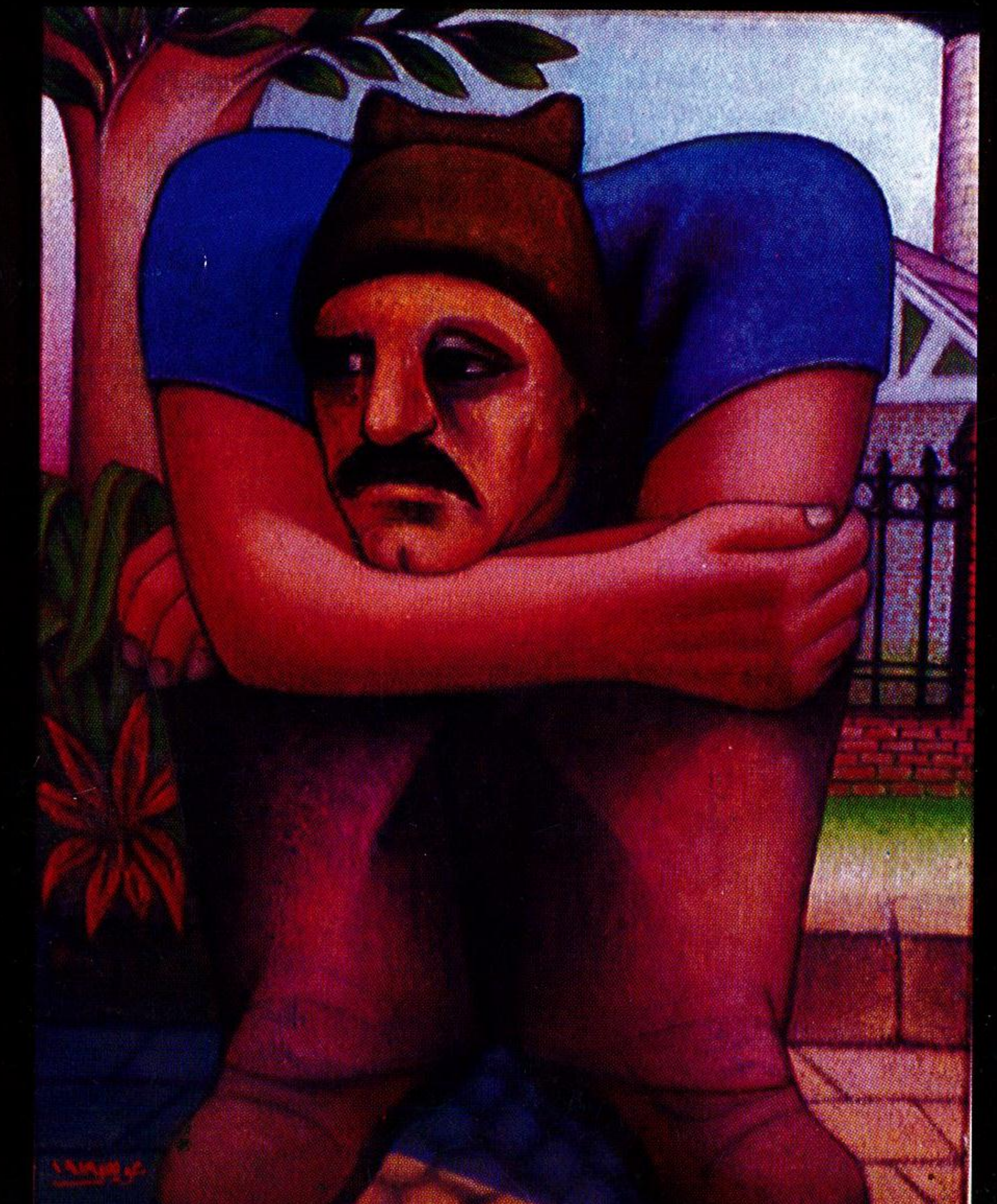

مكتبة الأسرة ٢٠٠٦
سلسلة الفنون
مسرح الشعب
الكوميديا المرتجلة - فنون الكوميديا
مسرح الدم والدموع
دكتور علي الراعي





مسرح الشعب

الكوميديا المرتجلة - فنون الكوميديا
مسرح الدم والدموع

دكتور علي الراعي



٢٠٠٦

تقديم

عندما أصدر الدكتور على الراعى كتابه (الكوميديا المرتجلة) فى أواسط ستينيات القرن الماضى، اندلع جدل شرس فى الوسط المسرحى المصرى، إذ اعتبره البعض سحبًا صريحًا للبساط من تحت أقدام المؤلف والمخرج، وإعطاء الثقة كاملة للممثل، فى حين اعتبره البعض الآخر دعوة للعودة إلى جوهر المسرح كطقس احتفالى شعبى ، والنأى به عن مضارب الأدب.

وقد واكب ظهور الكتاب؛ اجتهاد العديد من كُتاب المسرح المصرى والعربى، فى الدعوة إلى تأصيل المسرح العربى، واللجوء إلى الظواهر المسرحية فى تراثنا، مثل الأراجوز وخيال الظل والسامر والحكواتى وغيرها، وذلك للتأكيد على مسرحانية المسرح لأدبيته، ومن جانب آخر للبحث على شكل يستوعب الخطاب الأيديولوجى السائد آنذاك، وهو الماركسية، ومن هنا كان لابد من الاستفادة من التجربةالبريختية، وإعادة إنتاجها فى الثقافة المحلية.

ولذلك وجدت دعوة الدكتور الراعى، فى مراجعة تراث المسرح المصرى وإعادة توظيفه فى المشهد المسرحى المعاصر، أرضًا صلبة تقف عليها، فالممثل المصرى القديم الذى ابتدع نمط الفصل المضحك، كنمط درامى كوميدى، استطاع أن يغذى الحركة المسرحية المصرية فى بدايات القرن العشرين، بظاهرة شبيهة بظاهرة الكوميديا ديللارتى الإيطالية التى ازدهرت فى العصور الوسطى وبدايات عصر النهضة، وتقوم هذه الظاهرة على تقنية الارتجال، التى تتطلب ممثلاً ذا قدرات خاصة، من حيث الحضور، وسرعة البديهة، والقدرة على مد جسور للحوار مع المتلقى، والذاكرة القوية، القادرة على اختزان الشعر والأغانى والأمثال الشعبية، كل هذه القدرات التى يفتقدها الممثل المدرب تدريبًا أكاديميًا، ينبنى على كلاسيكيات المسرح العالمى، المغرقة فى الطابع الأدبى.

ولأن المسرح العربى - خلال الستينيات - كان يسلك مسلكًا بريختيًا، فرضته طبيعة المرحلة

سياسيًا واجتماعيًا، كان من المحتم الالتفات إلى هذا الممثل الشعبى، الذى التقطه الدكتور على الراعى من التاريخ، ونفض عنه الغبار، ربما ليقول «هذا هو الممثل الذى أراده بريخت، والقادر على إلباس النظرية البريختية لباسًا مصريًا، تعتقت فى رائحة عرق الفلاح».

ولكن طبيعة صراع الأجيال، هى التى جعلت أصحاب المنهج القديم فى فن المسرح، والمتجلى فى شكل الواقعية الاشتراكية، يعتبرون هذه الدعوة، قتلاً للمؤلف وتحجيمًا لدور المخرج، والقلائل ـ فقط هم الذين اقتنعوا بالكتاب لمحاوله لترسيخ الدور الديمقراطى لفن المسرح، فأفسحوا مجالاً للارتجال فى المسرح، سواءً كانوا مؤلفين أو مخرجين.

وهكذا بين مؤيد ومعارض التزم الدكتور الراعى هدوءه المعتاد، ومضى يخط جزءًا ثانيًا للكتاب، أسماه (فنون الكوميديا المصرية من خيال الظل إلى نجيب الريحانى)، وفيه راح يؤصل لمبدأ شعبية المسرح الذى كان قد لَمَّح إليه فى (الكوميديا المرتجلة)، ويلفت الأنظار أكثر فأكثر إلى الدور الذى من الممكن أن يلعبه التراث فى دفع المسرح إلى الأمام.

ولم يتوقف الدكتور الراعى عند الكوميديا فحسب بل أردف الكتابين، بكتاب ثالث أصدره فى أواخر السبعينيات باسم (مسرح الدم والدموع) يناقش فيه قالب الميلودراما الذى ازدهر فى مسرحنا المصرى خلال الثلاثينيات والأربعينيات، على يد قطبى الميلودراما المصريةچورج أبيض، ويوسف وهبى، وخلال الكتاب رصد الدكتور الراعى تطور هذا الشكل الدرامى، وصولاً إلى مسرح الستينيات، حيث استطاع ميخائيل رومان أن يخصص الميلودراما من انحيازها للطبقة البرجوازية وثقافتها، ليصنع منها مبضعًا يشرِّح به بنية هذه الطبقة، وكذلك بنية المجتمع الاشتراكى فى الحقبة الناصرية، ومايحمله من تناقضات أجهضت الحلم الثورى إلى ارتطم الجميع بصخرة الواقع فى يونيو ١٩٦٧ ولعل التفات الدكتور على الراعى إلى شكل الميلودراما فى مسيرة تطور المسرح المصرى يرجع إلى اقتراب هذا الشكل من طبيعة الوجدان العربى، بما يجعله شكلاً شعبيًا يمكن من خلاله الوصول إلى تغيير الوعى الجماهيرى ببنية المجتمع ومشكلاته.

وهكذا نجد الكتب الثلاثة تتآزر فيما بينها لتؤسس نظرية عن شعبية فن المسرح، ولهذا جمعها الدكتور الراعى فى مجلد واحد وأصدره عام ١٩٩٣، تحت عنوان (مسرح الشعب)، ويسر مكتبة الأسرة أن تعيد طبع الكتاب بعد أن نفدت طبعته الأولى، نظرًا لأهميته فى حقل الدراسات المسرحية المصرية، إذ يعد مرجعًا مهمًا فى علم اجتماع المسرح، وكذلك فى دراسة تقنيات تأليف الكوميديا.

مكتبة الأسرة ٢٠٠٦

كشف حساب

حينما ظهرت الكتب الثلاثة التى يضمها هذا المجلد أحدث ظهورها ضجة كبرى، بدأت فى حالة «الكوميديا المرتجلة» بالاحتجاج، المعلن، والمضمر، والمهموس. انضم إلى جانب الاحتجاج المعلن الدكتور لويس عوض، الذى نشر صفحة كاملة عن الكتاب بصحيفة الأهرام، واعتبره أهم ما ظهر فى حقل الدراسات المسرحية منذ كتبت فاطمة اليوسف كتابها المعروف «ذكريات».

واحتج على الكتاب احتجاجاً صامتاً «توفيق الحكيم»، وهمس «نعمان عاشور» لأصدقائه وحوارييه باحتجاجه. وكان العامل المشترك فى الاحتجاج الثلاثى أن كتاب «الكوميديا المرتجلة» يسعى إلى سحب البساط من تحت قدمى المؤلف ويقدمه هديه - غير مستحقة - للممثل.

القلائل رأوا الكتاب على حقيقته: محاولة لإفساح المجال أمام الفن المسرحى كى يوسع من رقعته وقدراته، وذلك بالإفراج عن الطاقات الحبيسة للممثل ودفعه إلى أن يتعلم ويتقن وسائل أخرى للتعبير غير الأداء باللفظ والصوت. وسائل مثل: الأداء بالجسد كله، أعصاباً وعضلات، ومثل المشاركة الفعالة فى بناء النص المسرحى نفسه، فى جلسات جماعية يحضرها فريق التمثيل وقائد الفريق: المخرج والكاتب المسرحى ذاته. وبهذا يصبح العمل المسرحى عمل فريق كامل، لا يجذب المخرج أو الكاتب حبل قيادته نحوه وحده، ولا ينفرد بالظهور فيه من يسمى بالممثل النجم - النجم الواحد!

إلى جوار ذلك سعى الكاتب إلى إعطاء فنانى الارتجال القدامى حقهم الذى طال إنكاره. هؤلاء الفنانون المستهان بهم هم الذين قامت الكوميديا الشعبية الحقة على أكتفاهم. كانت هذه الكوميديا هى الدعامة الأولى التى انتقل بفضلها المسرح المصرى، غير المستورد، من مرحلة التعبير بالوساطة – عن طريق الدمى ومقصوصات خيال الظل – إلى مرحلة المسرح المصرى البشرى المكتوب. وكان فنان الارتجال السورى «جورج دخول» هو أول من حول بابات القراقوز إلى التمثيل بالبشر، فأثر بهذا تأثيراً كبيراً فى التأليف الكوميدى الشعبى منه والرسمى. أثر فى كوميديا الريحانى وعلى الكسار وأثر أيضاً فى كوميديا «إبراهيم رمزى» و«محمد تيمور» و«توفيق الحكيم».

أما الكتاب الثانى: «فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى» فقد كان أوفر حظاً من تقبل النقاد والقراء. لقد قدم بانوراما كاملة لفنون الكوميديا فى مصر، وتناول بالتحليل الدقيق فن على الكسار، الذى لم يحظ من قبل بتقدير المثقفين من متفرجين ورجال مسرح ونقاد، كما وضع كوميديا نجيب الريحانى فى وضعها الصحيح مبتعداً بها عن الآراء المتطرفة التى كان بعضها يسبغ صفة الفيلسوف على نجيب الريحانى ويطالب بتدريس فلسفته فى الجامعات. بينما كان البعض الآخر يراه مهرجاً هزلياً أو مجرد ممصر لكوميديا البولفار الفرنسية.

وإلى جوار هذا لفت الكتاب النظر إلى أهمية المقامة باعتبارها دراما فى مرحلة الجنين، وطالب باستخدامها مادة لعروض مسرحية تكون أقرب إلى الوجدان القومى من الموضوعات المقطوعة الصلة بالتراث.

كذلك نبه الكتاب إلى أهمية عروض الشوارع، مثل عروض فرق المحبظين والحواة، وتمنى أن يعنى الكتاب وفنانو المسرح بظاهرة «الزار» لما تتضمنه من بذور للدراما الطقسية المعروفة فى كل من الهند واليابان وبلاد شرق آسيا عامة.

وحين ظهر الكتاب الثالث: «مسرح الدم والدموع» وجعل همه دراسة الميلودراما العالمية والمصرية، قوبل لدى البعض بهجوم منظم على أساس شخصى تارة، وتارة أخرى على أساس من النظرة السائدة للميلودراما على أنها فن متدنٍ، قليلة القيمة، بل هو ضار ومخدر للعقول.

الناقد الوحيد الذى أظهر فهماً عطوفاً وكاملاً للكتاب هو الزميل «رجاء النقاش» الذى تصدى للهجوم المنظم على الكتاب، وتبين ما يحويه من دعوة إلى تفهم فن الميلودراما على حقيقته بعيداً عن التحيزات التى يبديها متحذلقو المثقفين. ثم جاء من بعد، وعلى المدى تقدير مشابه للكتاب ولفن الميلودراما من زملاء آخرين.

والآن، ماذا نقول إذا أردنا أن نقدم كشف حساب للكتب الثلاثة على أساس ما أحدثته

من تحول فى النظرة المسرحية للموضوعات الثلاثة؟

أزعم أن هذه الكتب قد كانت عاملاً تحويلياً هاماً، كل فى مجاله. ففى ميدان فنون الأراجوز وخيال الظل، أخذ الاهتمام يتنامى بهذين الفنين. ونحن اليوم نشهد ظاهرة فريدة حقاً، وهى احتضان أفراد الطبقة الموسرة، وليس الشعبية لهذا الفن، وتقديمه لأطفالهم فى حفلات أعياد ميلادهم. وبهذا عرفت النوادى الراقية، مثل نادى الجزيرة، عروض الأراجوز للأطفال، تقدم لجمهور متحمس ومبتهج.

وامتد الاهتمام بالأراجوز ليشمل السينما، فقدم «عمر الشريف» تمثيلاً لحياة لاعب الأراجوز قوبل باستحسان واهتمام كبيرين، وقام نزاع بصدده حول من ألف قصة الفيلم. وبهذا عاد فن الأراجوز إلى بؤرة الاهتمام. وأخذ يؤدى من جديد وظيفته الأساسية بوصفه عنصراً احتفالياً هاماً، وإن انتقل بفنه من صفوف الشعب إلى صفوف الأغنياء.

أما خيال الظل، فقد نال حظاً وافراً من التقدير. إحدى فرق الشباب تبنته وسيلة للتعبير، فقدمت فرقة: «الطيف والخيال» عرضاً بعنوان: «السرايا الصفرا» وصفته الناقدة «منحة البطراوى» بأنه جعل خيال الظل يتحدث عن قضايا حياتية معاصرة، بل نفذ إلى أعماق قدرات شخصيات الخيال وجعلها تتغلغل فى سراديب العبثية. ذلك أن العرض قد أفاد من إحدى مسرحيات «اينسكو» العبثية المسماه: «چاك أو الخضوع» واتخذ من العبث وسيلة لفحص أحوال نزلاء السرايا الصفراء، وأقام علاقة تكاملية أحياناً وتضاديه أحياناً أخرى بين شخوص الظل والممثل، فمن شاشة خيال الظل ينبثق ممثل يحول الخيال إلى واقع ملموس.

ومن ناحية أخرى أقام المركز الثقافى الألمانى عرضاً على مدى ليلتين لفن خيال الظل، أشرف عليه الفنان «ألفريد ميخائيل» واشترك فيه كاتب هذه السطور بالتعريف بفن الخيال، كما عرضت مشاهد من عروض الخيال، قدمها فنانون قدامى على رأسهم الفنان «أحمد الكومى»، لا يزالون على قيد الحياة. وقد أثار العرض انتباه المتفرجين، أطفالاً، وكباراً، وكان له وقع طيب فى ألمانيا، كما سجله التليفزيون ضمن فقرات برنامج تياترو. وجدير بالذكر أن ألفريد ميخائيل، بوحى من كتاب فنون الكوميديا، قد نذر نفسه للعناية بأمر فن الخيال، وحصل من جامعة فرنسية على إجازة الدكتوراه فى هذا الفن.

وأفاد المخرج «حسن الجريتلى» فى عرضه المسرحى «داير ما يدور» من فن الخيال وقام بعدة جولات مسرحية بهذه المسرحية لفت النظر فيها استعمال خيال الظل وسيلة لتقريب أحداث المسرحية التى هى فى الأصل فرنسية. وقد استخدم فيها بابات خيال الظل، التى قدمها لاعب الخيال القديم أحمد الكومى.

ومن العناصر الفنية الأخرى التى وردت فى الكتاب ظاهرة ممثلى الشوارع المسمون

«المحبظون»، وفنهم له نظير فى المغرب الأقصى يعرف باسم مسرح البساط، ويقوم على مسرحه شكوى معينة من ظاهرة ما، وتقديمها فى عرض مسرحى أمام أولى الأمر، كى يتولوا دفع الظلم الذى تمثله المسرحية. وقد قدمت إحدى فرق الشباب المسرحية عرضاً عن المحبظين فى وكالة الغورى، نجح فى جذب اهتمام الحضور على اختلاف مستوياتهم الثقافية.

أما المقامة وأهميتها بوصفها مسرحاً فى مرحلة الجنين، فقد تلقف رجل المسرح المغربى المعروف الطيب صديقى ما جاء فى الكتاب من دعوة لمسرحة المقامات، فقدم عرضاً نجح أينما قدم فى أرجاء الوطن العربى بعنوان «مقامات بديع الزمان الهمذانى». وحين قدم العرض للناس تبينت أنا شخصياً مدى ما فى هذا العرض من نقاط تشابه مع كوميديا الكاتب الإنجليزى «بن جونسون» - المعاصر لشكسبير - والذى يقوم فنه على عرض مثالب البشر بطريقة كاريكاتورية.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن «مسرح المحبظين» و«مسرح البساط» لهما نظير فى المسرحية الداخلية التى يقدمها فريق الممثلين الجوالين فى مسرحية هامليت، والتى تعرف باسم مسرحية الجونزاجو، وتعرض هى الأخرى أحداث مقتل والد هامليت أمام الملك والملكة، على شكل يقربها كثيراً من الفنين المسرحيين سالفى الذكر، مما يدفع الباحث إلى التساؤل عما إذا كان مسرح الشكوى ظاهرة معروفة فى عصر النهضة، وجدت فى أوروبا كما وجدت فى وطننا العربى منذ أوائل القرن الماضى على الأقل.

وتلقفت فرقة مسرحية شابة أخرى دعوى الإفادة من نمر الارتجال الواردة فى كتاب: «الكوميديا المرتجلة» فقدمت عرضاً مسرحياً ناجحاً بعنوان: «كفر عسكر» استخدمت فيه كثيراً من النصوص الموجودة فى الكتاب، وبعثت فى المتفرج والممثل معاً شعوراً بالانطلاق من أسر الكليشيهات إلى رحابة الخلق الحر.

✲✲✲

سميت هذه الكلمة «كشف حساب»، وقصدت أن أقدم ثبتاً بما حققته الكتب الثلاثة من ايجابيات، وما تولد عنها - أحياناً - من سلبيات، لم يكن مبعثها الأساسى ما جاء فى الكتاب من دعوات، بل انبثقت فى معظمها عن لبس فى الفهم أو خطأ فى التصوير.

وسأبدأ بالإيجابيات. فقد مر فى الأذهان أن المسرح ليس فكرة وحسب بل هو أيضاً فرجة، وأنه لابد أن يبدأ من واقع اللعبة المسرحية بكل عناصر الفرجة فيها، ثم يتعمق الأشياء وصولاً إلى إبلاغ مضمون المسرحية للمتفرجين. ولا يمكن أن يحدث العكس، كأن تبدأ المسرحية بالفكرة تجعلها الدعامة الرئيسية ثم تضيف إليها عناصر الفرجة من خارج النص، على سبيل التزويق،

أو تملق المتفرج، أو حمله على تقبل المضمون الفكرى للمسرحية، الذى قد يكون مراً أو عسيراً.

لذلك أسهمت الكتب الثلاثة فى تحرير العرض المسرحى من استبداد كل من المؤلف أو المخرج بالعملية المسرحية، وكذلك من طغيان نفوذ الممثل النجم، وذلك بإعلاء فكرة روح الفريق، وإعطاء كل الأطقم البشرية التى تتعامل مع المسرحية الحق فى مناقشتها ومحاولة تفهمها.

وقد كان من نتائج هذا التطور أن قامت فكرة «الفرقة الورشة» وهو أمر جدير بأن يعود بالمسرح إلى أمجاده الماضية أيام أن كان شكسبير يجلس مع زميل له ليعيد النظر فى نص قديم، أو ليكتب معه نصاً جديداً، ولم يكن ينظر إلى هذه المشاركة بأى استهجان، فإن فكرة تملك فرد لنص مسرحى لم تكن سائدة، وكان الأقرب إلى التداول هو جماعية العملية المسرحية.

ومن جهة أخرى أمكن للكتب الثلاثة أن تنقذ فن الارتجال وفن الميلودراما من إهمال واستهانة لم يكونا يستحقانها. فالارتجال المقنن أصبح يمارس فى بعض المسرحيات، كما حدث ليلة ذهبت أشاهد مسرحية: «الواد سيد الشغال» وعاينت كيف استطاع «عادل إمام» أن «يرتجل» ما يقرب من ثلاثة أرباع الفصل الثالث من المسرحية. وبالطبع لم يكن الارتجال فور الساعة، بل كان الفنان قد تأمله وحضر له قبل أن يدمجه فى النص المسرحى.

أما الميلودراما فقد استبعدت تهاويل الماضى وقصص الفواجع الدامية، وأصبحت أكثر انسانية، بل وسمحت لبعض فنانيها القدامى - يوسف وهبى - بالتندر بها تندراً خفيفاً ودفعته إلى تحديث النظر إليها وجعلها أقرب إلى العواطف البشرية المعتادة، كما حدث فى فيلم «الحب الكبير» الذى شارك فيه يوسف وهبى بدور إنسانى مؤثر، لم يخلع سمات الميلودراما وإنما هذبها وخفف من غلوائها.

وأدت الدعوة إلى استخدام المأثورات الشعبية مادة أساسية لمسرحية ما إلى ظهور عروض ناجحة قامت على هذا الأساس مثل مسرحية «اللعبة» التى أخرجها الفنان «منصور محمد» والتى اعتمدت مهارات الجسد البشرى ورشاقته وقدرته على الحركة السريعة لتقديم عرض متكامل لدور قوى الاستعمار والاستبداد فى بلادنا.

كما قدم «هناء عبد الفتاح» عرضاً مؤثراً حقاً، استخدم فيه أدوات شعبية ساذجة كالهاون والطست وآلات إيقاع بدائية، وهمهمة بالأصوات البشرية، لكى يعرض لنا قصة شابين أحبا بعضهما حباً عنيفاً مكن الفتاة من إعادة حبيبها إلى الحياة بعد موته، فعادا إلى التواصل وسارا فى درب الحياة المألوف، انجاباً وتقدماً فى العمر ثم موتاً. وقد وفق الفنان فى مزج المأثورات الشعبية بفن الباليه الذى استخدمه وسيلته الرئيسية لحكاية الحب العجيب.

ومن وجهة أخرى تزايد كم الاهتمام النظرى بالدراسات التى ترمى إلى تجميع الظواهر المسرحية العربية وتفحصها، وأجدر هذه الدراسات بالذكر البحث الطويل الذى قدمه الأستاذ «على عقله عرسان»، الكاتب المسرحى والروائى السورى وجعل عنوانه: «الظواهر المسرحية عند العرب». وهو بحث طويل يقع فى سبعمائه وأربع وستين صفحة من القطع الكبير وقد صدرت منه ثلاث طبعات فى دمشق، وصدرت طبعة أخرى من بعد فى المغرب.

✲✲✲

ننتقل بعد هذا إلى الحديث عن السلبيات التى خرجت - بطريقة أو بأخرى - عن الدعوة التى بثتها الكتب الثلاثة. وأول هذه السلبيات الخلط الذى جرى ويجرى بين الارتجال المقنن الذى عرفته الكوميديا الشعبية منذ ظهورها فى شكل «الكوميديا دى لارتى الإيطالية» - من جهة، واقتحام النص بطريقة عشوائية، وأحياناً همجية، بحثاً عن أثر فى الجمهور يزيد من كمية الضحك أو من قدر الممثل أو من الأجر الذى يتناوله عن كل تدخل من هذا القبيل - من جهة أخرى.

ويجب أن نفرق على الفور بين نص كتب خصيصاً يسمح بالارتجال المقنن، وبين تشويه نص لم يكتب لهذا الغرض. ففى الكوميديا الشعبية تقدم دائماً فراغات تسمح للفنان القدير بأن يستخدم مخزون من النمر والألاعيب لزيادة كمية المتعة فى المسرحية. ويكون هذا أمراً متفقاً عليه بين مقدم سيناريو المسرحية وبين الفنانين المرتجلين. وقد استخدم فنانو «مدرسة المشاغبين» هذا الحق على نطاق واسع - كان فى النهاية ضاراً - ولكنهم تصرفوا بما يوحى به نص مطاط يسمح بهذا التدخل.

أما اقتحام النص على النحو الذى سلفت الإشارة إليه فهو ما يسمى - حقاً - الخروج على النص، وهو أمر ضار بالمسرح وبالمسرحية وينبغى أن يدان وأن يقاوم من كل سبيل. وغنى عن البيان أن الكتب الثلاثة لا تؤيد إلا الارتجال المقنن حينما تقوم له ضرورة وتسمح به طبيعة النص. أما الخروج على النص فتعتبره الكتب شيئاً معيباً حقاً.

وثمة سلبية أخرى تمثلت فى الإسراف فى استخدام الزار وسيلة لربط المأثورات أو الممارسات الشعبية بالدراما. ويبدو أن مخرجى الشباب قد شاقهم ما بين الزار وبين موسيقى الديسكو من أثر فقرروا استخدام الزار على المسرح ودعوا إلى تقديمه عن طريق ممارسين محترفين لهذا النشاط.

وكنت فى كتاب فنون الكوميديا قد تمنيت لو التفت أحد إلى أهمية الزار بوصفه صيغة يمكن أن تحوى الدراما الطقسية، التى هى دراما معترف بها فى الشرق الأقصى وفى أفريقيا.

غير أنه واضح مما كتبه الزميل الناقد «فؤاد دوارة» فى سجله القيم عن نشاط المسرح عام ١٩٨٨، أن مخرجينا قد قدموا أكثر من مسرحية تعتمد الزار وسيلة تعبير، واكتفوا بمجرد تقديم طقوس الزار دون دمجها فى نص مسرحى معتمد واستنطاقها شيئاً ينأى بها عن تمجيد واقع متخلف يمثله الزار، وكان ينبغى أن يستخدم الزار لشجب الزار أو للإفادة منه فى عملية محدودة للتنفيس عن المتفرج، بدلاً من حمله على تقبل الزار، أو دعوته للمشاركة فى طقوسه، كما حدث فى إحدى المناسبات.

وظاهرة أخرى تحمل السلب والإيجاب معاً، وهى ظاهرة تقليص دور الكلمة فى العرض المسرحى. الإيجاب فى هذه الظاهرة قد يحدث حين يكون الغرض من التقليص هو إفساح المجال أمام فنون تعبيرية أخرى كالرقص والموسيقى والاشتباكات الجسدية فى معارك أو التحامات تستخدم مع الديكور فى تقديم الجمال على المسرح. هنا يكون التقليص مفهوماً ومقبولاً. أما أن يتم نتيجة عجز عن جعل العرض المسرحى يقول شيئاً بالكلمات، أو حين يأتى نتيجة انحياز تام للصمت بحثاً عن «كلام» يقدمه الديكور أو آلات الإيقاع أو الرموز المبهمة كما رأينا فى حال العرض الفنلندى: «غادة الكاميليا»، الذى قدم فى نطاق المهرجان التجريبى الثالث بالقاهرة والذى بالغ فى التجريب إلى حد التغريب فلم يصل إلى المتفرج شئ يعتد به من الحركات والإيقاعات والإضاءة وغير ذلك مما كان يقصد به التعبير عن مأساة سيدة الكاميليا. إن حذف الكلمة هنا يكاد يكون مساوياً لحذف المسرح.

ربما يساعد على تفهم ظاهرة تقليص الكلام أو حذفه فى المسرحية أن نلفت النظر إلى أن الكلمة فى عصر الزلزال الأيديولوچى الرهيب الذى يشهده العالم الآن قد أصبحت مشبوهة. لا الشرف هو الشرف ولا الشجاعة هى الشجاعة ولا الحرية هى الحرية بل كل معنى سام قد انتحر أو انهار أو دفن تحت أنقاض البناء المتهاوى.

قد يساعد هذا على فهم المحاولات الرامية إلى التقليل من شأن الكلمة أو إبعادها كلية. غير أنه لا يمكن - أبداً - أن ينهض عذراً للتهوين من شأن الكلمة أو الاستغناء عنها. سيجتاز العالم يوماً ما - قرب أم بعد - فوضى التغيير الحالى، ويعود الإنسان راغباً فى التعبير عن نفسه بكل وسائل التعبير المتاحة له. سيعود يردد - مع التعظيم - العبارة المعروفة: فى الأصل كانت الكلمة!

لماذا أعيد طبع هذه الكتب؟ ليس لمجرد أنها نفدت من وقت طويل ولم ينقطع الطلب أبداً على إعادة طبعها. إنما أعيد الطبع - فى الأساس - لأنه تبين لى منذ زمن أن الكتب الثلاثة، وإن صدرت متفرقة فى الزمان، إنما يربطها رباط واضح هو أنها - فى مجموعها تعبير عن رؤيا الشعب للمسرح. الكوميديا الهزلية والنمر الشعبية هى روح الشعب فى الموالد والاحتفالات الاجتماعية والدينية. والميلودراما هى نظرة الشعب إلى التراچيديا بتفرعاتها المختلفة.

الميلودراما فاجعة أحياناً كما فى «الذبائح» لأنطون يزبك، أو خليط من الضحك والبكاء كما فى مسرحيات نجيب الريحانى. إذ ذاك رغبت فى أن يضم الكتب الثلاثة مجلد واحد يحمل اسم: «مسرح الشعب» تأكيداً لهذا المعنى ونأياً عن الفكرة القديمة التى يبثها مصطلح: «المسرح الشعبى» بما يحويه من تهوين من قدر طموح الشعب إلى أن يكون له مسرح.

د. على الراعي

❊❊❊

الكوميديا المرتجلة

في المسرح المصرى

***

المحتويات

الكوميديا المرتجلة
فى المسرح المصرى

الإهداء

إلى فنان الارتجال،
الذي سخر منه الناس حياً وميتاً،
أقدم بعض التقدير ..

يقدم المؤلف شكره للإدارة الثقافية بمؤسسة المسرح للمساعدة التي وفرتها له في تحضير النصوص بهذا الكتاب.
ويخص بالذكر: السيدة ليلى جاد مديرة الإدارة والأستاذ عبد الرازق أسعد، ابن فنان الارتجال أسعد حلمي، والأستاذ إبراهيم رمزي، الذى أمد المؤلف بنبذة عن حياة بعض فنانى الارتجال.

تقديم

كان الحديث يدور بينى وبين «كرم مطاوع» و«طاهر قيقه» الأديب التونسى و«عصام محفوظ» الكاتب المسرحى اللبنانى. وكانت المناسبة: المهرجان الثالث لمسرح المغرب العربى الذى يعقد كل عامين بمنطقة الحمامات على مسرحها المفتوح المقام على شاطئ البحر الأبيض. دار الحديث أساساً حول صيغة عربية للمسرح، صيغة تشده إلى قلوب الجماهير العربية، وتعبر عن طاقات هذه الجماهير وقدراتها.

وقال طاهر قيقه أنه تقدم ذات يوم بالنصح إلى شباب المسرحيين فى تونس، بأن يلتفتوا إلى التراث القصصى العربى ويستنبطوا منه أشكالاً فنية تخدم المسرح. عرض عليهم أن يفيدوا من شخصية الراوية فى هذا التراث. هذا الذى كان يجلس على منصة عالية جداً، ومعه عصا طويلة، يرد بها المتخاصمين والمتناحرين حول أبطال السير الشعبية بعضهم عن بعض، ويمنعهم أن يقتتلوا حول مصائر الأبطال، ويدافع بها أيضاً عن نفسه، حين تقضى وقائع السيرة أن ينتصر بطل على بطل، فيثور أنصار المهزوم، ويهمون بأن يضربوا، لا خصومهم وحسب، بل والراوية أيضاً!

قال طاهر قيقه لهؤلاء الشبان: هذا مسرح حى أمامكم، الجمهور فيه ليس مجرد جمهور منصت، بل هو مشارك كل المشاركة فيما يلقى إليه. يتحول فى أية لحظة إلى مؤلف ومؤد أيضاً، بما يغلب عليه من حماس، وما يهيئ له الخيال من أن أبطاله يحيون فعلاً فى الحاضر والماضى، وأنه قادر على تحريكهم وتوجيههم وإنقاذهم من المخاطر، وردهم منها إلى انتصار.

وسألت الأديب التونسى، إن كان قرأ كتاب توفيق الحكيم: «قالبنا المسرحى» فأجاب بالنفى. إذ ذاك أدركت كم هى عميقة وصادقة رغبة رجال المسرح فى وطننا العربى فى أن يجدوا لأنفسهم صيغة مسرحية عربية تنبع من واقعهم.

فى مصر قام «يوسف ادريس» بالدعوة إلى الإفادة من مسرح السامر، وتلاه توفيق الحكيم بطلب تجاوز مسرح السامر إلى ما هو أوسع منه، وهو مسرح الراوية والمقلد. وفى المغرب نبه «عبد الله سنوقى» إلى أهمية مسرح الحلقة فى تراث المغرب الأدبى، ووصف هذا المسرح بأنه تجمع لعشرات من المتفرجين البسطاء على شكل حلقة يدور فى وسطها التمثيل. أما الممثلون فيقومون بأدوار ثابتة، يفيضون فيها ويبتكرون من خلال ملخص سريع للأحداث يعطى لهم من قبل. وملابسهم كلها ملفقة، تسخر من كل محاولة لمشاكلة الواقع. والرجال فيهم يقومون بأدوار النساء. ويحرص ممثلو الحلقة على إرضاء جمهورهم من كل سبيل، فهم يواجهون الجزء الأكبر منه بوجوههم. بينما الجزء الباقى يرضونه بأن يقتربوا منه بظهورهم إلى درجة الملامسة، فيستغنى المتفرج بهذا عن رؤية وجه الممثل، وتحل بهذا مشكلة الرؤية فى مسرح الحلقة المغربى.

وإلى جوار هذا، يسعى الممثلون فى مسرح الحلقة إلى دعم فكرة إشراك المتفرجين معهم فى الاهتمام بالعرض عن طريق دعوة واحد أو أكثر من المتفرجين إلى المساهمة فى التمثيل، إلى جوار قطع التمثيل بين الحين والحين بطلب توسيع الحلقة أو تضييقها، أو الصلاة على النبى، وأولياء الله الصالحين ممن يتواجدون فى منطقة التمثيل. فهذا مسرح شعبى كامل، قائم على الارتجال المنظم، وهو فى ذات الوقت يسبق الدعوات المعاصرة فى أوروبا وأمريكا إلى إعادة المسرح الدائرى أو مسرح الحلبة إلى الوجود، احتجاجاً على مسرح المنصة الإيطالى، ورغبة فى إشراك المتفرجين إلى أقصى حد فى العرض المسرحى.

وفى المغرب أيضاً قام «الطيب الصديقى» بالدعوة إلى إنشاء مسرح وطنى يعتمد على وحدة فنون العرض جميعاً «المسرح الشامل، أو كما يسميه هو: المسرح الكامل» كما دعا إلى توسيع رقعة الجماهير وزيادة عددها وذلك عن طريق إشراكها فى الحدث المسرحى، إما بنقل هذا الحدث من القاعات الضيقة إلى الشوارع والميادين أو بنقل تكنيك فن الشوارع إلى أبنية المسارح التقليدية، مثلما حدث حين قدم مسرحية: «ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب» على مسرح منصة، مستخدماً أساليب مسرح الحلقة الذى أشرنا إليه.

فى هذه المحاولة، سعى الطيب الصديقى إلى الاقتراب من الجماهير روحاً ومادة معاً، وذلك باستمداد تاريخ حياة وفن الشاعر الشعبى «عبد الرحمن المجذوب» الذى عاش فى القرن السادس عشر، وقضى حياته كلها جوالاً، وترك من ذات نفسه قطعة فى كل مكان طرقه وأقام فيه، ثم خلف من بعده ديواناً من الشعر غير مكتوب حفظته صدور الرواة جيلاً بعد جيل، حتى جاء الطيب الصديقى فسعى إلى وضع حياة الرجل وشعره على المسرح مستخدماً أساليب مسرح الحلقة. ومهما كانت قيمة المحاولة، من الناحيتين الأدبية والفنية فقد كانت لها فضيلة واضحة

وهى إثبات أن المأثورات الشعبية ليست مجرد ترف ذهنى، وأنها تستطيع - فى أيد قادرة - أن تصبح عاملاً فنياً وفكرياً موجهاً، ومجنداً للرأى العام. وقد حدث، حين مثلت «ديوان المجذوب» للمرة الرابعة فى الدار البيضاء، وعلى مسرح البلدية حادث فريد ذو دلالة فى هذا المجال. فقد نفدت التذاكر كلها وامتلأ المسرح، واعتلى الممثلون الخشبة (لم تكن هناك ستارة) ثم دار بين الممثلين والنظارة نقاش فنى حول المسرحية وتبودلت فيه المقترحات الفنية بين الفريقين، بينما كانت تتردد بين الحين والحين الأغنيات أو المعزوفات على الطمبور. ثم بدأ العرض أخيراً، بعد أن تأجل وقتاً طويلاً بسبب المناقشة، التى انتهت بعد أخذ أصوات الصالة حول نقطة أو أخرى فى المسرحية. وهكذا تمت المشاركة فى أوسع صورها، وقضى على التزمت الفكرى الذى يفصل بين الجمهور والممثل. غير أن محاولات الطيب الصديقى لزرع المسرح فى قلوب أهل المغرب ليست الوحيدة فى تلك البلاد. فهناك الجهد القادر الذى يبذله فنان مسرحى مغربى موهوب هو «أحمد الطيب العلج».

لقد كان من حسن حظى أن رأيت جهد هذا الفنان المبدع عن كثب، حين عرضت له مسرحية: «ولى الله»، من تمثيله وإخراجه فى مهرجان الحمامات الذى سبقت الإشارة إليه وهى مسرحية مأخوذة عن طرطوف، لموليير.

إننا فى المشرق العربى نسمى نقل الأعمال المسرحية العالمية إلى لغة البلاد، وفكرها وشخوصها اقتباساً. ولكن الجهد الذى بذله أحمد الطيب العلج فى «ولى الله»، يستحق منا أن نسميه تأصيلاً، لا اقتباساً. أنه أخذ موليير واستنبته فى التراب المغربى، وكان النتاج مغربياً أصيلاً وإن كان يمت - فى الوقت ذاته - إلى أصله بنسب.

ومعنى هذا أن العلج قد اتخذ من موليير كل ما هو انسانى وعالمى، فرده إلى نظير له فى البيئة المغربية - نظير تستجيب له الجماهير العريضة، لأنه يحل لها مشكلة من أهم مشاكلها: الشعوذة الدينية، ويقضى فيها برأى، بحيث يستطيع من لا يعرف موليير أن يقول هذا عمل مغربى، نبت من الفكر المغربى فى تراب مغربى. ويستطيع من يعرف موليير أن يقول: هذا المعلم الفرنسى قد أضيف إليه بعد جديد، يشهد له بالامتداد ويسمح لفنه أن يلد فنوناً أخرى فى غير بلده الفرنسى.

أننى أذكر «ولى الله» فى هذا المجال لأننى أعتبر أن ظاهرة التأصيل هذه هى فى التحليل النهائى، إحدى محاولات تعريب المسرح فى الوطن العربى، شأنها فى هذا شأن البحث عن صيغة محلية له فى كل بلد عربى. وهى محاولات جديرة بأن «تؤصل» المسرح لافى بلد عربى بعينه وحسب بل وأن تمد جذوره فى البلاد العربية الأخرى. لقد ألح أحمد الطيب العلج علىّ فى أن أحصل له على إذن من يحيى حقى حتى «يؤصل» روايته قنديل أم هاشم فى التراب المسرحى المغربى. ولو تحقق هذا لأخذ المسرح يدور - نشيطاً - فى ميدان جديد من ميادين التوحيد العربى. فما أحلى ذلك اليوم الذى تصبح فيه موضوعات المشرق العربى ومشكلاته مسرحيات فى المغرب العربى، تنفعل بها الجماهير وتتبناها، وتجد لها الحلول.

ومما يلفت النظر فى ظاهرة التأصيل وأهميتها لدى فنانى المسرح فى المغرب العربى، اننى ما كدت أعرض على «مصطفى كاتب»، المخرج والمدير المسرحى الجزائرى أن تمثل فرقته روميو وجوليت، حتى وافق على الفور، ثم أردف، ولكن: على شكل اقتباس – زرع فى البيئة، لا مجرد نقل الأصل إلى العربية. إن مشكلة الحبيبين الصغيرين وأسرتيهما المتناحرتين لها نظائر فى بلادنا، وإن من واجبنا أن نفيد من الأصل الشكسبيرى كى نلقى الضوء على الواقع الجزائرى.

كل شيء يسير – حثيثاً – لخلق مسرح عربى. كل الطرق تؤدى إليه – حتى طريق الاقتباس.

أما فى تونس فإن الجهد الرئيسى الذى يبذل فى سبيل تأصيل المسرح العربى ودعمه يتمثل فى مهرجان مسرح المغرب العربى الكبير الذى يقدم مرة كل عامين فى الحمامات من ضواحى تونس. إلى هذا المهرجان تدعى فرق فى المغرب والجزائر وتونس وليبيا، وقد شاركت الدولة الأخيرة فيه بالاستماع منذ عامين، ثم أسهمت بفرقتين من فرقها فى هذا العام ١٩٦٨.

إن الهدف الرئيسى الذى يحققه هذا المهرجان الفريد هو احتكاك الفنون المسرحية فى المغرب بعضها ببعض، وتلاطم الاتجاهات المسرحية فى كل بلد فى المغرب مع اتجاهات شبيهة لها أو مضادة. وقد كان من أبرز نتائج مهرجان هذا العام أن تناطح اتجاهان فى المسرح: الاتجاه السياسى الملتزم، والاتجاه الذى يعتمد الموضوعات الإنسانية العامة. وقد تولد عن هذا التناطح سؤال ضخم، أجابت عليه لجنة التحكيم، وانقسم الجمهور بأزائه انقسامات واضحة. أما السؤال فهو: ترى، أإذا اقترب عملان مسرحيان من بعضهما فى حسن اختيار الموضوع وفى الجهد الفنى المبذول، وكان أحدهما ملتزماً واضحاً فى التزامه، بينما كان الآخر إنسانياً عاماً، هل يمكن ترجيح كفة الأول على الثانى؟

والعملان اللذان أشير إليهما هما: الكلاب، مسرحية مترجمة تهاجم التمييز العنصرى فى أسلوب فنى ناضج، ومسرحية: ولى الله، التى سبق الحديث عنها. كلا العملين هادف: الأول يهاجم التفرقة بين البشر، والثانى يهاجم الدجل الدينى، ولقد حدث أن فاز العمل الأول بالجائزة وانقسمت الآراء فى شأن هذا الفوز. قال البعض أنه فاز لفكره السياسى الذى تتبناه لجنة التحكيم وترضى عنه. وقال فريق ثالث: كان ينبغى أن تفوز ولى الله، لأنها أرحب أفقاً، وأكثر قرباً من الواقع المغربى. غير أن فريقاً من الشباب فى كل بلاد المغرب العربى، بما فى هذا تونس ذاتها، قد حيا فوز «الكلاب»، واعتبره بشيراً بانتصار المسرح الملتزم فى المغرب، واعتبر قرار لجنة التحكيم دعماً لكل ما هو جاد، وطليعى، وحكيم فى مسرح المغرب العربى.

ومهما يكن من أمر هذه المناقشات ومدى انطباقها على حقيقة الأسباب التى استحقت لأجلها «الكلاب» الجائزة فى رأى لجنة التحكيم: فإن شيئاً واحداً ذا فائدة يظهر منها، هو أن المسرح فى المغرب العربى، عن طريق المهرجان وعن طريق الندوات، والخلافات والاتفاقات،

يسير حثيثاً نحو التأصل والاقتراب والانصهار.

بل إن شيئاً آخر لا يقل أهمية يحدث للمسرح فى المغرب العربى، ذلك هو زيادة تفتحه على واقع المسرح فى الشرق وقد تمثلت هذه الزيادة فى مهرجان ١٩٦٨ فى الدعوة التى وجهت إلى ثلاثة من رجال المسرح فى مصر ولبنان للاشتراك فى لجنة التحكيم، وهم: كرم مطاوع وعلى الراعى من مصر: وعصام محفوظ من لبنان. كذلك برز هذا التفتح فيما أعلنته المغرب من اعتزامها إقامة مهرجان مسرحى لدول البحر الأبيض، يضم – لأول مرة – فرقاً عربية من الشرق العربى والمغرب العربى إلى جوار فرق باقى بلدان البحر الأبيض.

وسيقام المهرجان ابتداء من العام القادم مرة كل خمس سنوات.. ورغم أن المرء كل يفضل لو اقتصر المهرجان على بلاد العرب فى المشرق، والمغرب، حتى يجئ الاحتكاك بينها أقوى وأكثر فائدة، فإن المهرجان يمثل – لا شك – خطوة هامة فى سبيل لم شمل المسرح العربى، وتجميع أوصاله المتناثرة. ومهما يكن الشكل الذى يتخذه اقتراب المشرق من المغرب فى المسرح، فإن الشئ الهام والواجب تسجيله هو أن هذا الاقتراب يحدث فعلاً وحثيثاً.

وأننى لأقرر، من تجربتى، إننى بفضل حضورى مهرجان مسرح المغرب الثالث، قد أصبحت أكثر قرباً من واقع هذا المسرح، وأشد تقديراً لكل الجهود التى تبذل فى سبيل دعمه، تأليفاً، وترجمة وتأصيلاً، واستمداداً من التراث. وانى قد زدت حماساً لأمر لم يفتر حماسى له فى وقت من الأوقات وهو: ضرورة تبادل الخبرات بين جناحى الوطن العربى الكبير: مشرقه ومغربه. بفضل تبادل نشيط فى هذا المجال نستطيع أن نتعرف على طبيعة الأرض التى نريد أن نشيد عليها مسرحاً عربياً، نبحث له فى تراثنا وعاداتنا عن صيغة مسرحية تكون لنا عوناً ومرضاة فى وقت واحد.

وكخطوة فى سبيل البحث عن شكل مسرحى قريب من روحنا أقدم هذه الدراسة لصيغة مسرحية لم أجدها مذكورة فى كتب دارسينا أو لسان فنانينا إلا مشيعة بالازدراء، أو الاستنكار، أو – فى القليل – الاستخفاف.

تلك هى صيغة المسرح المرتجل كما عرفناه فى مصر فى السنوات العشرين الأول من هذا القرن. فن ساذج، قليل القيمة الفنية والأدبية: ولكنه – مع هذا – يملك شيئاً لا يملكه المسرح المكتوب. وذلك هو عطاؤه الوافر للمتفرج، واحتفاؤه الزائد به، ومنحه الفرصة للفنان المؤدى كى يتحول إلى فنان خالق، ثم بساطته المتناهية، وقبوله التمثيل فى أقل الأماكن تجهيزاً وبأقل التكاليف. وهذه كلها ميزات يحتاجها مسرحنا العربى فى المرحلة الحاضرة من مراحل تطوره.

لقد نمت القدرات الفنية لهذا المسرح، وزاد عدد المشتغلين به: ولكن شاءت ظروف بلادنا أن يتم هذا كله على صعيد العاصمة وحدها، وبتكاليف مالية باهظة. واليوم تقوم حاجة شديدة إلى تلافى هذا التكدس الفنى الضار، وإلى خفض التكاليف إلى أدنى حد مستطاع. كما تقوم حاجة أشد إلى زيادة عدد الكتاب، ليس فقط فى المجالات التقليدية لوجودهم، أى بين الأدباء،

ولكن أيضاً، بين فنانى المسرح أنفسهم من ممثلين ومخرجين.

وفى هذا السبيل تستطيع صيغة المسرح المرتجل أن تكون ذات غناء.



تحليل

يحكى الدكتور «حسين فوزى»، والأسى يملأ فؤاده، قصة المخايل المصرى الذى صور كيف ظفر السفاح التركى سليم شاه بطومان باى، ثم شنقه على باب زويلة - يحكى قصة تصوير هذه الواقعة عن طريق فن المخايلة، فيروى المشهد كما يلى:

على الشاشة تصاوير من الورق، تمثل رحبة باب زويلة، تحيط بها جنود غرباء. يخرج من البوابة رجل يركب أكديشا وربما جملاً: وينزل مرفوع الرأس، طويل اللحية. يتسلمه المشاعلية ويضعون الحبل فى عنقه. ثم يشدون الحبل فينقطع مرة، فيعاود المشاعلية وضعه حول عنق طومان باى، وينقطع الحبل مرة ثانية. وفى المرة الثالثة يتدلى الرجل وتستدير لحيته إلى أعلى، وتلعب ساقاه فى الهواء برهة ثم تسكن حركته.

المخايل - أثناء هذا - يلقى أزجالاً وفكاهات يضحك الصبيان المرد من فحشها وسلاطتها. العثمانيون يضحكون أيضاً دون أن يفهموا ما يقال. السلطان الغازى ينشرح صدره، وينعم على المخايل المصرى ويخلع، ويدعوه لزيارة اسطنبول ليتفرج ابنه على فنه(١).

لحظة مؤلمة تلك التى اختارها المخايل المصرى ليعرض فنه على جمهور راق. ومناسبة الاشتراك فيها جريمة خلقية ترتفع إلى مرتبة الخيانة الوطنية.

---

(١) كتاب: سندباد مصرى

ولكن متى كان فن الارتجال قائماً على تحكيم الضمير؟ وهو الفن الذى يعتمد على الانتهاز فى كل شىء؟ حادثة تقع خارج المسرح لشخصية كبيرة تصبح على الفور موضوعاً لفن الارتجال. مأزق يقع فيه متفرج أو قول ينزلق إليه لسانه يدخل فوراً فى صميم العرض. تطور مفاجئ يلحق بواحد من الممثلين أو أكثر: انزلاق على الخشبة أو تعثر فى كلام أو اسهال يصيبه، كل هذا يضم إلى ما يجرى عرضه: ما دام الفنان يستطيع أن يحوله إلى ما يضحك أو يثير، أو يشد الانتباه من أى سبيل. إنه فن الحرف البدائية الأولى. الصيد. الجمع والالتقاط. الخروج بالرمح لمقاتلة الوحش المقيم بالغابة فإما ظفر به الصائد، وأما كان ضحية له. فن العمل بلا ضمان. العمل من أجل الأكلة التالية، لا يدرى الفنان أيصيبها آخر العرض حقاً، أم يضطر إلى أن يخيل إلى نفسه أنه أصابها؟

وفن هذا شأنه يصبح مجرد الحديث معه عن الانضباط واتباع المقاييس - ما نسميه اليوم الالتزام - نوعاً من الحديث فى غير المجال. لهذا ما أظن أن شيئاً من التردد قد داخل المخايل المصرى وهو يمد يده إلى سليم الأول، يتلقى ذهبه. بل أغلب الظن أنه اعتبر هذا تكريماً صادف أهله، وجزاء وفاقاً، على ما أبدى من حضور بديهة فى التقاط الحادثة، وهى حادثة درامية من الطراز الأول، تصلح لكتابة تراجيدية مؤثرة لو تناولها كاتب عاطف على المصير الذى انتهت إليه مصر المملوكية. فإذا تناولها الجانب الآخر - الجانب المنتصر مثلاً، فهى هزلية لا ينفعها إلا فن الدمى، مادام يراد أن يصحب الهزيمة الشماتة والزراية معاً.

لقد أصدر المخايل المصرى قراراً فنياً، بناء على تقدير حالة. العثمانيون منتصرون، واليوم يوم شماتة. فليخرج إذن تصاويره الملونة، وليعرض على ابن عثمان مهارته فى الالتقاط السريع، وفى القدرة على الكتابة من الواقع المباشر، وفى التعليق على هذا الواقع بسلاطة وفحش. ليعرض على الغازى فنه الكامل، القائم أساساً على الارتجال.

مهما يكن من شىء، فنحن مدينون لخيانة ذلك الفنان المصرى بشىء نقدره اليوم كل التقدير. ذلك إن ارتباطه الانتهازى هذا بلحظة كبرى من لحظات التاريخ، قد ضمن حفظ ذكره، وأرغم الرواة على تسجيل وصف لفنه، نعرف منه اليوم أن فن المخايلة قد كان موجوداً فى ذلك التاريخ. ثم نعلم بعد هذا كيف كان يعمل ذلك الفن من الناحية التكنيكية، وأخيراً - وأهم مما تقدم كله - ماذا كانت الروح التى عمل بها ذلك الفن - وهى روح الفن المرتجل العريض الصدر والمجال، الخارج على المواضعات.

❊❊❊

ويذكر «ادوارد لين» المحبظين فى كتابه المعروف، ويصف كيف أنهم كانوا كثيراً ما يقدمون عروضهم فى حفلات الزواج والختان فى بيوت العظماء، وأنهم كانوا يجتذبون إليهم حلقات من المتفرجين والمستمعين فى الأماكن العامة. ويصف لين هذه العروض بأنها لا تكاد تستأهل الذكر. وأنها إنما تجذب النظر أساساً بما تحويه من نكات بذيئة وحركات داعرة.

ويضيف أن فنانيها كانوا من الرجال والصبيان، وأن هؤلاء كانوا يؤدون أدوار النساء بعد أن يرتدوا أزياءهن ثم يصف عرضاً تمثيلياً شاهده، وأقيم بمناسبة ختان أحد أبناء محمد على. وقد بدأ العرض بالموسيقى والرقص ثم تلته مسرحية كاملة من لون النقد الاجتماعى، تعرضت لظلم موظفى الباشا للرعية، وقبولهم الرشوة واستهانتهم بالمال العام وشرف الأفراد.

ها هنا لون آخر من العروض المسرحية يجمع - فى أساسه - العناصر التى يحتويها خيال الظل - من رقص وموسيقى، وحادثة مسرحية وشخصيات وحوار، كما يشمل جرعة الحركات الماجنة والنكات البذيئة التى كانت من نصيب بعض العروض الظلية أيضاً. غير أن المرء يلمس هنا اقتراباً واضحاً من فن «مسرح الشوارع» الذى عرفته إيطاليا فى عصر النهضة، والذى سمى بالكوميديا المرتجلة.

فليس من العسير أن نتخيل ما كان يدور فى حلقات التمثيل الشوارعى هذه من نكات متبادلة بين الممثلين وبعضهم، وبين هؤلاء وبين جمهور النظارة. كما أنه ليس من التعسف أن نفترض أن بعض هذه النكات كان محفوظاً، معداً من قبل، ومختزناً فى ذاكرة الممثلين.. يستخدمونه كلما قامت المناسبة، وأن بعضه الآخر كان يجيئ عفو الخاطر لأن الممثل يومذاك مؤد ومؤلف معاً - حرفى لا يرى سبباً للتخصص فى الأداء، ما دامت قدراته تساعده على الشمول[1] كما أن التخصص بالنسبة له ترف لا هو يطيقه، ولا هو يرحب به.

والواقع أن العلاقة المباشرة بين العروض المسرحية وبين جمهور النظارة - تلك التى تجعل من الطبيعى أن يتدخل هذا الجمهور فيما يعرض أمامه من قصص وأحداث، إما بالتعليق، أو بالاستحسان المسموع الصوت، أو بالتنديد الشديد المصحوب بالعنف - هذه العلاقة قديمة قدم أول إشارة وصلتنا عن قيام فن تمثيلى فى مصر، من نوع أو آخر. نجد هذه الإشارة فيما أورده دكتور «محمد يوسف نجم» نقلاً عن الرحالة الدنمركى «كارستين نيبر». فقد حكى هذا الرحالة كيف أنه شاهد حوالى ١٧٨٠ مسرحية مصرية تمثل باللغة العربية، وكان يؤدى الدور الرئيسى فيها، وهو دور سيدة، ممثل لم يستطع أن يخفى لحيته الكبيرة. وكانت الحادثة الرئيسية فى هذه المسرحية تصور امرأة تستدرج إلى خيمتها المسافرين واحداً بعد آخر، ثم تسلبهم أمتعتهم، وتطردهم ضرباً بالعصا. وتكررت هذه الحادثة مراراً، مما حدا بشاب بين المتفرجين إلى إعلان استنكاره بصوت عال، وتبعه بقية المتفرجين، فأكره الممثلون على التوقف، ولما تبلغ المسرحية منتصفها.

ويورد «يعقوب صنوع» وصفاً لما كان يجرى فى مسرحه من أحداث مفاجئة، تدعو إلى الضحك أحياناً، وأحياناً تبعث على ابتئاس أهل المهنة، ولكن الجمهور كان فى الحالين يتمسك بها أشد التمسك، ويأمر أن توضع فى صلب العرض المسرحى، وأن تتكرر الليلة بعد الليلة. من

(١) هذا هو جوهر الدور الفنى الذى يقوم به المشترك فى القافية، فهو مؤد ومؤلف معاً.

ذلك أن ممثلاً حل محل الملقن ذات يوم، بعد أن تغيب الأخير لوعكة ألمت به فعهد صنوع إلى الممثل بمهمة التلقين، وكان لا يعرفها، فأخذ يتابع الممثل فيما يقول بدلاً من أن يسبقه بالقول وتدخل صنوع فى الموضوع وزجر الممثل – الملقن، فما كان من هذا إلا أن توجه بالخطاب إلى الممثل الواقف على المسرح وقال له: لماذا تلقى دورك مسرعاً هكذا. إن العجلة من الشيطان. دعنى ألقنك أولاً، ثم تردد أنت ما أقول بعد ذلك.

وضج الجمهور بالضحك. وأخرج صنوع الممثل الملقن من المسرح محقراً، فلم يلبث إلا قليلاً حتى دخل المسرح وألقى بنسخة المسرحية فى وجه الممثل. ونشبت مشاجرة، تدخل صنوع ليفضها، وسط ضحك الجمهور. ويعلق صنوع على هذه الحادثة بقوله: لو حدث مثل هذا فى مسرح أوروبى لكان فضيحة، إلا أنه فى مسرحى، الذى كان لا يزال فى دور الطفولة، صادف نجاحاً كبيراً، مما دعا الجمهور إلى استعادته فى الليلة التالية.

هذه هى روح فن الارتجال متمثلة فى جمهور المسرحية، الذى قام هنا بدور الناقد – المؤلف، وأصر على أن يدمج هذا المشهد الكوميدى المفاجئ فى صلب المسرحية، بعد أن شاقه أن يرفع ستار آخر غير الستار التقليدى عن المسرحية المعروضة – ستار الإيهام أو التخييل، الذى يطلب إلى المتفرجين أن يتظاهروا بأن ما يعرض أمامهم حدث يجرى بالفعل. ويجيئ الحدث الكوميدى المفاجئ ليذكرهم بطريقة لذيذة بأن ما يجرى إنما هو لعبة، يعرى لهم أدواتها، ويظهر بطانتها المختفية.

وإذا كان صنوع – متأثراً بالمسرح المحترم الذى شاهده وقال إنه درس مؤلفاته فى أوروبا – يشير إلى هذه الحادثة على أنها بمقياس أوروبا – تعتبر فضيحة، فأما ما يظهر أصالة تكوينه كفنان، أنه لم يبتئس – حقيقة – لما حدث، وأنه نزل راضياً على طلب الجمهور، واعتبر هذا المشهد العفوى الذى ألقته الأقدار، جزءاً من العرض.

وحدث الشيء ذاته فى حالة الممثلة التى كانت تكره زميلاً لها كان يشاركها العمل فى مسرحية «غندور مصر». كان الممثل يحبها وهى لا تحبه. وكان فى المسرحية مشهد غرامى يبث فيه الممثل محبوبته لواعج هواه، فأدى الممثل المشهد، ثم اقترب من زميلته وتشفى فيها، وذكرها بأنها مضطرة، وهى صاغرة – إلى أن تسمع له، وتقبل مطارحته لها الغرام أمام مئات من المشاهدين. ولم تتحمل الفتاة هذه المغايظة، فصفعت العاشق المكروه، ثم توجهت بالخطاب إلى المتفرجين قائلة: إن كلمات الدور الذى تمثله لا تصور حقيقة حالها، فهى تكره زميلها كره العمى. ونشب على الفور نزاع بين الأثنين، بينما صفق الجمهور، وطلب – كالعادة – أن يعاد المشهد أمامه فى الليلة التالية.

ووصف صنوع أيضاً ما حدث أثناء عرض مسرحية تسمى «ليلى»، وكان فيها طاغية يقتل الأولاد الأربعة لسيد من سادات القبائل. وكان بين المتفرجين شرطيان حديثا العهد بالخدمة، فانثنى إليهما هازل بين المتفرجين، وقال: أيرضيكما أن تقترف هذه الجرائم أمامكما؟

فهب الشرطيان واقفين، وقفزا إلى خشبة المسرح، وقبضا على الممثل الطاغية، وضج الجمهور بالضحك والتصفيق.

على أن الحادثة التى تظهر الدور الإيجابى القادر الذى لعبه جمهور يعقوب صنوع فى تأليفه المسرحية على سبيل المشاركة فى التأليف وتوجيه هذا التأليف أيضاً – وليس مجرد الإصرار على اصطياد الأحداث المفاجئة والإلحاح على تضمينها العرض المسرحى – هى حادثة البنت العصرية صفصف وما جرى لها فى المسرحية التى تحمل اسمها، وما انتهى إليه أمرها على أيدى جمهور انعطف إليها، ولم يرض لها أن تقع ضحية لمنطق الأحداث كما أرادها يعقوب صنوع.

والبنت العصرية اسمها صفصف، وهى فتاة لعوب تغازل أكثر من خاطب واحد فى وقت واحد. وقد حملها المؤلف مغبة تصرفها هذا وتركها آخر المسرحية وحيدة لا زوج لها ولا خاطب.

على أن الجمهور لم يرض بهذه الخاتمة المنطقية الباردة وجرى بينه وبين مؤلف المسرحية المشهد التالى:

الجمهور يقابل المسرحية بالسخط ويدعو المؤلف إلى الظهور على المسرح.

المؤلف يسأل الجمهور: ما الذى لا يعجبكم؟

فتى بين المتفرجين: إننا نعرف يا موليير، أن الآنسة صفصف بنت فاضلة جداً، لم تغازل أحداً خارج المسرح، فهى تستحق إذن أن تغفر لها الغزل الذى تدفعها إليه فى مسرحيتك وواجب عليك أن تجد لها زوجاً جديراً بلطفها وجمالها، وإذا أتم المشهد الأخير من كوميديا زواجها، فسوف نصفق لك، وإلا فلن نعود إلى دخول مسرحك.

ويضطر المؤلف إلى النزول على رغبة جمهوره المتفرج المؤلف!

ويختم صنوع حديثه عن مفاجآت العرض فى مسرحه بقوله: «كان هناك دائماً من المتفرجين من يخاطبون الممثل أو الممثلة على المسرح، قائلين للواحد: سنرى إذا كنت ستدعه يخطف حبيبتك. أو للأخرى: إنك تخطئين فى تفضيل هذا العايق المغفل على ذلك الشاب الغنى العاقل الذى يموت فى غرامك». وكنت، من مكمنى وراء الكواليس، ألقن الممثلين ردودهم، وأحياناً كان يطول تجاذب أطراف الحديث بين منصة المسرح والجمهور. وفى نهاية كل حفلة، كان الجمهور يستدعينى على المسرح. وسواء شئت أو لم أشأ، كان لابد من أن أقول شيئاً مضحكاً وجديداً للنظارة.

فى هذه الظروف ولدت المسرحية المرتجلة فى بلادنا، وأصبحت عناصرها الرئيسية: نص مكتوب قابل للتغيير حسب الأحوال، وممثلون يؤدون هذا النص على الخشبة وهم مهيئون نفسياً لتقبل أى تغيير طارئ عليه، ومؤلف يختبئ مرتين ويظهر مرة. يختبئ فى المرة الأولى وراء

كلمات نصه الأصلى، ويختبئ للمرة الثانية فى الكواليس يلقن الممثلين ردودهم على هجمات المتفرجين على النص فيجرى إذ ذاك نوع طريف من التأليف، هو التأليف الفورى، ثم جمهور لا يؤمن قط بأن دوره هو مجرد الاستمتاع السلبى بما يجرى أمامه، وإنما يرى أن دوره هو أن يكون المتفرج اليقظ الذكى، الذى يتابع وينقد ويحكم.

ويتتابع ظهور صنوع على المسرح، يلقى الفكاهات على جمهوره المتشوق، ولد أيضاً – فى مسرحنا – تقليد الفاصل الفكاهى الذى يتوسط أو يعقب، العرض المسرحى الرئيسى.

ومن كلمات صنوع نستنتج أن هذا الفاصل كان يتجدد دواماً، بناء على طلب الجمهور. فهو فاصل عفوى أميل إلى الارتجال منه إلى الفاصل المرسومة خطوطه الرئيسية، والذى سوف نعرض لنماذج منه خلال هذه الدراسة.

على أن روح الفن المرتجل قد ترك طابعه على فن صنوع، حتى فى المسرحيات المكتوبة. فهو فى هذه المسرحيات لا يتردد فى إدخال تعديلات عليها، توافق مقتضى الحال. هو مثلاً فى مسرحية «البورصة»، يتخذ فى المسرحية الأصلية موقفاً إيجابياً بالنسبة للبورصة كسوق للأوراق المالية، ثم يعود فيناقض هذا الموقف فى الاقتباس الذى يورده من هذه المسرحية فى مسرحية «موليير مصر»، حيث يشرح الأثر المدمر الذى تتركه البورصة على واحد من المتعاملين معها، ويشجب الدور الذى يقوم به السماسرة فى هذا السبيل، إذ يورطون عملاءهم فى صفقات خاسرة تعود عليهم بالوبال.

وهو فى مسرحية «الضرتين أو الحشاش» يزيد من كلمات الدور الذى يلعبه ملك الحشاش، ويدخل السجع على هذه الكلمات ليرفع من قيمتها الأدبية وهو يفعل الشىء ذاته فى باقى الاقتباسات من المسرحيات الأخرى التى يرد ذكرها فى «موليير مصر».

وهذه النظرة المتحركة للنص، التى لا تفترض له قواماً ثابتاً لا يتغير، وإنما تنشئ له علاقة دينامية مع الواقع المحيط به، هى من صميم فن الارتجال. على أن صنوع قد ترك فى موضعين على الأقل من مسرحياته منافذ واضحة لفن الارتجال كى يتسرب إلى مسرحه. وأول هذه المنافذ نجده فى المنظر الثامن من الفصل الثانى من مسرحية «العليل»، حيث يدور بين لياس، المصاب بعيب اللعثمة، وبين هانم، التى يطمع فى أن يخطبها إلى نفسه، حوار هو أميل إلى طبيعة القافية، روحاً، وأداء، ونصاً. وليس من الشطط، وهذه حاله افتراض أن الارتجال كان يتسرب إليه بالتغيير والإضافة ليلة بعد ليلة، طوال تمثيل المسرحية:

لياس: أنا مص مص مص مص.
هانم: الحكيم أداك شئ تمصه؟
لياس: لا أنا مص مصرو.
هانم: أنت مصروع يا عيشتنا؟
لياس: لا أنا مص مصرو بمعرفتك.

هانم: كتر خيرك. واحنا بالمثل.
لياس: كت كت كت كت.
هانم: «تضحك وتقول فى نفسها» دا بينادى على الكتاكيت.
لياس: كت كت كت كت كتر خيرك يا يا يا هاهاها «بسرعة» هانم.
هانم: ممنونة.
لياس: انتى جمى مى مى مى جميلة قاققاقا ووى قوى.

ويزداد صنوع قرباً من جلسات القافية ومن روح المسرح المرتجل فى المنظر السادس من مسرحية «الضرتين»، حيث يتأزم الموقف بين الحشاش ملك، وبين زوجتيه القديمة والجديدة، كل تحاول انتزاعه من الأخرى. ويتحول النزاع الكلامى إلى تماسك بالأيدى فتقبض الزوجة القديمة صابحة على أخى ضرتها بعجر، ويدور بينهما مشهد هزلى تتعاون فيه نكات ذات طابع «قافيوى» مع حركة مادية فاقعة، على تلوين المشهد كله باللون المرتجل، الذى يعتمد فى الإضحاك على المبارزة النشيطة بالألفاظ، وعلى حضور البديهة، وعلى قدرة الممثل على استخراج شىء ما كامن فى المشهد، يراه هو ويحسه، ويستطيع بوصفه مؤدياً – خالقاً أن يظهره للعيان، معتمداً فى هذا كله على اتفاق ضمنى بينه وبين المؤلف وبين الجمهور على أن الارتجال هنا حق له وواجب عليه.

ومثل هذا التعويل على قدرات الممثل على الخلق الفورى معروف فى المسرح الأوربى المكتوب، حيث كان المؤلف يترك فى مسرحياته فجوات معينة يصفها فى النص بقوله «هنا مشهد مضحك»، ثم يترك للممثل الخالق مهمة ملء الفراغ بكل ما يختزن من قدرات.

ويجرى المشهد الذى أشير إليه فى مسرحية صنوع على النحو التالى:

بعجر، أخو الزوجة الجديدة، يخاطب صابحة الزوجة القديمة معلقاً على الدور الذى غنته الأخيرة:

بعجر: يا خسارة إن الولية العجوزة دى حسها وحش.. وبتخسر المذهب، لأن المذهب كان رايح على طلحه جابتو على أبو زعبل.
صابحه: بقا أنا ولية عجوزة وحسى بشع، وانت اللى حسك مطرب؟ دانتا غلبت البجعة.
بعجر: والله ما بجعة غيرك انتى يا مرا يا كركوبة. قال بتعرف تنكت. يخى ربنا ينكد عليها.
فطومه: بس يا واد اختشى. دى مراة الملك ولازم تعتبرها.
بعجر: نعتبر درتك اللى واللهى إن ما سبتك على عقلك لا نعل لك خاشها.
صابحة: تنعل خاشى أنا؟ «إلى ملك» انت جايب أخو مراتك ومسلطه على؟ واللهى أموته وأموت فيه «تمسك بعجر من خناقه» لما أفرجك البجعة ونعل خاشى.
بعجر: أنت رايحة تسيبى والا الطش لك «إلى ملك» قول لأمك تسيب خناقى لحسان الطش لها. لا مسكتها دى تضيع منى النفسين إياهم اللى سحبناهم قبل ما ندخل هنا.

«إلى صابحة» تسيبى والا أرفص «إلى ملك» ما تقول لها تسيب ولا انكتها.
ملك: «إلى صابحة» سيبيه، سيبيه يا صابحة.
فطومه: «إلى بعجر بصوت خفى» دبها فى كرشها ولا تفكرش.
بعجر: «إلى صابحة» بقا يعنى ما ترخيش إلا بالمتلوف؟ طيب كلى «يرفصها تقع».
صابحة: يا دهوتى. ده سقطنى.
بعجر: هيا العجوزة اللى زيك تحبل؟

ولكن مسرح صنوع ينتمى أيضاً إلى مسرح الارتجال بما يحوى من شخصيات نمطية روعى فى خلقها أن تكون مختلفة القوميات واللهجات، وذلك كى يستغل المؤلف هذا التنوع فى البيئات، والثقافات واللهجات فى أحداث المفارقات المضحكة بين هذه الشخصيات.

وعلى هذا نجد صنوع أول من أفاد من شخصية البربرى كعنصر إضحاك، يجمع بين خفة الظل، والعواطف الحراقة، والاندفاع الأحمق وطيبة القلب، وذلك فى مسرحية «أبو ريدة وكعب الخير». ونجده كذلك أول من استخدم شخصية «الشامى» كعنصر فكاهى يجمع بين اللهجة الفخمة، الغريبة الألفاظ والأصوات، البدائية الوقع على الأذن المصرية المتحضرة، وبين مزاج من كثافة العقل والصدغ، وسلامة الطوية - مع كل هذا - استخدم صنوع كل هذا وسيلة من وسائل النقد لسلوك شخصياته، وإضحاك جماهيره على تصرفاتها. نجد مثالاً لهذه الشخصية فى الخواجة نعمة الله، فى مسرحية «الصداقة».

كذلك نجد باقى نماذج المسرح الهزلى المثبتة، التى عرفت فيما بعد فى المسرحيات المصرية، مثل شخصية الخواجة اليونانى، ويمثلها فى مسرحية «الأميرة الاسكندرانية» الطبيب خرالمبو، وشخصية ابن البلد الحشاش «ملك فى مسرحية الضرتين» وشخصية الخاطبة التى تجمع بين الدجل والطمع وشطارة بنت البلد «مبروكة فى مسرحية ابو ريدة وكعب الخير». وشخصية المغربى الكذاب «الحاج على فى مسرحية العليل».

هذه الشخصيات المثبتة المتنوعة المنابت واللهجات، هى نظائر لشخصيات تعتمد سمات نفسية وخلقية مشابهة ونجدها فى ابن دنيال الذى أفاد من اللعب بالشخصيات الغريبة المتعددة المصادر واللهجات فى مسرحيته الظلية المسماة «عجيب وغريب»، حيث نجده يفيد من السودانى والمشعوذ ولاعب الحيات وقارئ الطلوع والصانعة الخ.. ليمتع متفرجيه بعرض وافر متنوع من الشخصيات الشاذة أو الغريبة ترضى فضولهم وتثير ضحكهم فى وقت واحد.

أغلق صنوع مسرحه فى عام ١٨٧٢، بعد عامين من النشاط الدافق، ولكنه كان قد ترك على المسرح المصرى أثراً لا يمحى تركز فى المثل العملى الذى ضربه على إمكان قيام مسرح فى مصر، تأليفاً، وتدريباً وتمثيلاً وأداء. وفعلاً سار غيره على الدرب ذاته الذى كان أول من ارتاده فى العصر الحديث.

ولكن أبرز ما حققه صنوع فى هذا المضمار هو وضعه أسس المسرح الشعبى الحقيقى فى مصر، ونحته لشخصياته، وتأكيده لدور جمهور النظارة فى خلق ودعم موضوعات هذا المسرح. وليس يهم أن كثيراً من مسرحيات صنوع لا قيمة لها من الناحية الأدبية، إنما المهم أن قيمتها الفنية وخاصة فى مسرحيتى: «ابو ريدة»، و «الضرتين»، إلى جوار مشاهد كثيرة فى مسرحية «العليل»، قد فتحت الطريق واسعاً أمام أجيال لاحقة من الفنانين كى تخلق مزيداً من الأعمال المسرحية كانت بمثابة نقط للعبور بين الخلق المسرحى البدائى، والعمل المسرحى الناضج الذى أصبحنا اليوم نشاهده على خشبة المسرح المصرى.

كذلك ترك صنوع طريقاً محفوراً أمام فنانى الارتجال من أمثال «جورج دخول» وغيره من الفنانين الذين سوف نعرض لأعمالهم فى هذه الدراسة، ومن أمثال «على الكسار» و«أمين صدقى» و«بديع خيرى» فى المحاولات التى قاموا بها جميعاً لتمصير المسرحيات التى اقتبسوها من المسرح الفرنسى، وفى خلق أعمال مسرحية تعتمد على ألف ليلة.

❊❊❊

إلى جانب الأعمال التى وصلت إلينا من مسرح الارتجال والتى ننشرها ونعلق عليها فيما يلى، خلصت إلينا أيضاً روح المسرح الفورى التى تعتمد على التخييل وعلى قدرة الجمهور على التصديق بل وتقمص المواقف التى يطلب إليه أن يدخل فيها بكليته.

وتروى أخبار فنانى الارتجال قصة عن أحدهم وهو «ميخائيل جرجس»، الذى كان منذ حوالى ستين عاماً صاحب فرقة مسرحية جوالة، ثم أفلس ولم يعد قادراً على الاستمرار فى العمل بالفرقة كاملة. فخطر له أن يجرب حظه بمفرده، وفى الموالد الدينية فقط. وفعلاً كان يقيم منصة مسرحه فى الموالد، ويكلف أحد عماله بالوقوف بالباب منادياً بأعلى صوته، وهو يقرع جرساً بعد كل نداء: بقرش تعريفه أمير المؤمنين يقابلكم وجهاً لوجه، ويبارككم ويسلم عليكم يداً بيد. الدخول بقرش تعريفه.

وكان الناس يدخلون، ويمتلئ بهم المسرح، ثم ترفع الستار عن ميخائيل جرجس، لابساً ملابس أمير المؤمنين، ومتنكراً فى مظهره، وفى يده مسبحة. ثم يصعد أفراد الجمهور من سلم إلى جانب المنصة، ويقبلون يد أمير المؤمنين، ثم ينزلون من سلم آخر فى الجهة المقابلة. وكلهم فى سرور لأنه قابل خليفة المسلمين وسلم عليه بقرش تعريفه فقط! وكان أمير المؤمنين يرغب رعاياه فى العودة إلى المسرح مرة ثانية بأن يعدهم بأنه سيعطيهم عطايا فى المرة القادمة وإذ ذاك يتضاعف سرورهم ويزداد إقبالهم.

ولو حللنا هذه الواقعة لوجدنا فيها بوضوح روح الفنان المرتجل الذى يحس إحساساً مباشراً بنبض جمهوره ويعلم أنه لو استجاب لهذا النبض، فسيرد عليه الجمهور بدوره، ويقدم له

تأييده كاملاً. ثم لوجدنا أيضاً أن هذا العرض المسرحى المحدود يحوى بين طياته تحقيقاً لرغبة جمهور المسرح الشعبى فى المشاركة الفعلية فى العرض، ليس فقط بالتدخل فى النص وتوجيه التأليف كما كان الحال أيام صنوع، بل بالظهور الفعلى على المسرح فى دور: بعض رعايا أمير المؤمنين!

وتروى قصة أخرى ما كان يفعله واحد من الممثلين الجوالين واسمه «محمد فريد المجنون»(١) كان يقدم مسرحيات كامله بمفرده، يجوب بها البلاد، وليس معه سوى حقيبة واحدة بها خطوط المسرحية، ومنظر واحد، وبدلتان: أحدهما عربية والأخرى تاريخية. فإذا كانت المسرحية عربية لبس لها الزى العربى، وإذا كانت تاريخية لبس الزى الأفرنكى. وكان محمد فريد متخصصاً فى تمثيل مسرحيات سلامة حجازى بمفرده، ففى حالة مسرحية «صلاح الدين» مثلاً كان يرفع الستار عن نفسه دون مساعدة من أحد، فيظهر وهو يرتدى الزى التاريخى، ويغنى قصيدة:

إن لم أصن بمهندى ويمينى ملكى فلست إذن صلاح الدين

وحين تنتهى القصيدة يقول: ثم يدخل عليه فلان ويقول: ... وفلانه وتقول: ... وهكذا حتى يستوفى شخصيات المسرحية وأغانيها جميعاً، بما فيها من الحان فردية والحان مجموعة. وحين يأتى وقت إسدال الستار كان يستدير ناحية الكواليس ويسدل الستار بأسنانه. وكان محمد فريد يوائم بين عروضه وبين عدد المتفرجين، والإيراد الذى يدخل له، فيبذل من الجهد ما يتناسب مع هذين العاملين الهامين فى حياة كل عرض مسرحى.

وما يهمنا من هذه الحكاية هو جزء واحد منها فقط يدخل فى باب الارتجال، وهو الجزء الذى لا يبالى فيه الفنان أن يكسر عنصر الإبهام، ويبدو أمام الجمهور بملابس الدور الذى يؤديه ليؤدى دوراً آخر هو دور عامل المسرح.

إن المسرح الشعبى لا يعنيه أن ينسى المتفرج أن ما يجرى أمامه إنما هو مجرد عرض مسرحى، ولا هو يسعى إلى أن يندمج متفرجه فى العرض المسرحى حتى لينسى نفسه، وينسى الزمان والمكان الذى يعيش فيه. إن المسرح الشعبى لا يجد غضاضة فى أن يتنبه متفرجه كل التنبه، ويعى تماماً أن ما أمامه عرض لقصة من قصص الحياة وليس الحياة ذاتها.

كذلك نلاحظ القصد التام فى استخدام المهمات المسرحية، فليس يهم المسرح الشعبى أن يبهر، وإنما يهمه أن يوحى، وليس فى ظهور ممثل ما بزى واحد لعدة أدوار ما يخدش الإحساس الفنى لدى المتفرج مرة أخرى لأن عنصر الإيهام عنده ليس هاماً، ولأنه لا ينتظر من العرض المسرحى أن يطابق الحياة، وإنما يرمز لها ويمثلها تمثيلاً فنياً. إلى جوار هذا نجد تكيف الفنان

(١) كان يعمل بفنه منذ نصف قرن تقريباً.

بالظروف المحيطة به، وعدم تردده فى اختصار العرض أو مده تبعاً للأحوال، فالفنان الشعبى أيضاً لا يخجل من اعتبار عمله الفنى نوعاً من البضاعة يطرحها للتداول. وقد يجد البعض فى هذا لوناً من السوقية. وربما كان هذا صحيحاً. ولكنه فى الوقت ذاته أمر يضمن للعرض المسرحى الاتصال المباشر بالجمهور ويجنبه النأى البارد الذى يصاحب العروض «المحترمة» ويجعلها تفقد حرارة العرض الحى حقيقة(١).

على أنه ينبغى أن نسجل أيضاً الطريقة التى تحول بها محمد فريد المجنون مؤد - راوية، من نوع مماثل لشاعر الربابة، الذى كان يروى أحداثه - كما يلاحظ ادوارد لين - بطريقة تمثيلية، وإن كان محمد فريد قد أضاف إلى شاعر الربابة ملابس الدور، ومنصة المسرح، مستعيضاً بها عن دكة المقهى العالية(٢).

ننتقل بعد هذا إلى وصف بعض عروض الارتجال كما قدمها فنانون مشهورون فى زمانهم. هذا هو الفنان «محمد ناجى» يدخل المسرح بعد أن لبس كل عتاده المسرحى، وهو جلباب واسع، أخرج من جيب فيه حزاماً أو شال عمه، وتحزم به من تحت إبطه، وكبس طربوشه على وجهه، ثم جعل يرتجل النكتة وراء النكتة فيملأ المسرح بهجة وضحكاً وسروراً.

إن محمد ناجى يخالف غيره من فنانى الضحك فى عزوفه عن الضحك المفتعل. لم يكن يلبس بدلة ذات رقع. أو طربوشاً طويلاً قصير الزر، أو يستخدم الاصباغ الفاقعة لطلاء وجهه، أو يصطنع شارباً بفردة واحدة أو يمسك مكنسة مفرطة فى طول اليد. كل هذه الوسائل المصطنعة كان يزدريها محمد ناجى. وكان يقدم الفصول المضحكة بعد المسرحيات الجادة فى «فرقة سلامة حجازى» و«فرقة الشيخ عطية محمد» الذى خلف سلامة حجازى بعد وفاته وأخذ مسرحياته فكان الناس ينتظرونه ولا يخرجون من المسرح حتى يمتعهم بفنه الصافى كذلك كون محمد ناجى فرقة خاصة به طاف بها أقاليم مصر، وسافر بها إلى دمشق وبيروت. وقد وصل إلينا وصف لأحد فصوله المضحكة. فقد كانت فرقة الشيخ عطية تقدم إحدى حفلاتها فى دمنهور، وكانت تشمل إحدى مسرحيات الشيخ سلامة حجازى. واختتمت المسرحية وجاء دور الفصل المضحك، فتقدم محمد ناجى ليمثل فصلاً اسمه مدام روجينا.

دخلت الممثلة المسرح، فوجدت الخادم نسيم «يمثله محمد ناجى» فقالت له:

روجينا: يا نسيم، النهارده تروح على الجرائد وتعطيها صورتى، وتعلن أن المدام روجينا عاوزه تتجوز. وتيجى هنا تستقبل الخطاب.
الخادم: لا، أنا ما أقدرش أخلى صورتك فى الجرايد.
روجينا: ليه؟

(١)، (٢) قد يبدو هذا التنظير مبالغاً فيه بإزاء إجراء ساذج كهذا الذى لجأ إليه محمد فريد المجنون - إجراء أملته الحاجة وحدها. ولكن هذا لا يمنع أن عناصر المسرح الشعبى التى نشير إليها موجودة بالفعل فى تضاعيف هذه الحادثة.

الخادم: لأنها تشبه صورة ملنر.

«وكانت لجنة ملنر المشهورة تزور مصر إذ ذاك، وأجمع الشعب المصرى على مقاطعتها».

من عناصر مسرح الارتجال هنا القدرة الذكية على التقاط الحادث الاجتماعى الذى يشغل الرأى العام، ثم ادخاله فوراً إلى صلب العرض المسرحى، بغية جذب الجمهور وتحويل جانب من اهتمامه بالحدث إلى اهتمام بالعرض المسرحى أيضاً. فكأن الفنان يدعو جمهوره إلى التعاطف مع فنه، بعد أن تعاطف هو مع اهتماماته السياسية والاجتماعية. وفى الوقت ذاته يقوم الفنان بجزء من دوره الرئيسى وهو عرض الحياة وانتقاده انتقاداً فنياً.

ووصل إلينا وصف آخر لحفل أقامه فنان معروف من فنانى الارتجال واسمه «محمد سلامة»، الشهير «بسلامة القط». كان سلامة يعمل على مسرحين شعبيين فى حى السيدة زينب، هما «دار السلام» و«الكلوب المصرى»، وظل أكثر من عشر سنوات يقدم الفاصل المضحك بعد المسرحية الأدبية الجادة. كان طويل القامة، ينبع الضحك منه صافياً، ليس على المسرح وحسب، بل فى حياته العادية أيضاً، وكان يلبس بدلة فى رخاوة البيجاما، ولا يستخدم المساحيق. أما مسرحياته فمشغولة غالباً بشخصيات ثابتة هى: الملك والوزير والسياف وشخصية الخادم يتقمصها سلامة، واسمها جمعة.وقد وصل إلينا وصف لفاصلين من فواصله المضحكة، يظهر الملك فى أحدهما وهو ينشد:

سدت الملا ولقد بدت أفعالى   بين الورى والشرع فى أقوالى

وبعد حوار بين الملك ووزيره، يدق الباب:

السياف: مين؟

جمعة: أنا جمعة.

السياف: عاوز إيه؟

جمعة: الملك.

ويتصل الحوار بين جمعة والسياف بعض الوقت «ولنا أن نتخيل ما يمكن أن يرتجله خادم فى مثل خفة ظل جمعة «سلامة» على سبيل مشاغبة سياف جهم المنظر والمخبر معاً» ثم يدخل جمعة ويقول:

جمعة: الحق يا مولاى. تعالى معاى يا مولاى!

الملك: فيه إيه يا ولد؟

جمعة: فيه واحد بره بيفرق عيش. تعالى معايه قبل ما يخلص!

وفى الفاصل الثانى، يدخل جمعة على الملك يلطم خده ويبكى، فيقول له الملك:

الملك: مالك يا ولد فيه إيه؟

جمعة: الفانلة بتاعتى اتسرقت يا مولاى.

الملك: معلهش، أنا أجيب لك غيرها.

جمعة: لا، أنا عاوز فانلتى.

الملك: طيب. أنت شاكك فى مين؟

جمعة: إن جيت للحق، أنا شاكك فيك أنت يا مولاى!

فى الفاصلين يستخرج فنان الارتجال الضحك عن طريق إحداث مفارقة بين الهموم الصغيرة التى تشغل بال جمعة من جهة، وبين مركز الملك العالى وترفعه الطبيعى عن هذه الهموم من جهة أخرى. كذلك ينبع الضحك من الموقف الطريف الذى يأبى فيه الخادم إلا أن ينزل الملك من منصته العالية، ويجره جراً إلى مستواه الصغير. وفى الفاصل الأول يكتفى الفنان بأحداث المفارقة البريئة. أما فى الفاصل الثانى فهناك وخزة دبوس، واتهام معلق، بأن الملوك ليسوا فوق مستوى السرقة! هذا بالإضافة إلى فكرة مضحكة فى حد ذاتها، وهى فكرة ملك يتدنأ إلى حد سرقة قميص!

وأحياناً يعتمد الفاصل الفكاهى - لخلق الضحك - على المهارة البدنية للممثل، إلى جانب قدرته على الأداء اللفظى. وقد وصل إلينا الوصف التالى لفاصل فكاهى كان يقدمه الفنان «محمد المغربى» ضمن مسرحية اسمها: مدرسة الغرام. وكان المغربى يعمل على «مسارح الصالات» تحت اسم رحرح بك، مقدماً الفاصل الفكاهى المعتاد، ضمن برنامج الصالة المنوع المكون من الغناء والرقص والفكاهة. وفى الفصل الذى نشير إليه يدخل رحرح الجيش، ويدخل عليه ضابط فيجده سكراناً - وبيده زجاجة خمر - فيدور بينهما الحوار التالى:

الضابط: زنهار!

رحرح: «يعتدل والزجاجة فى يده اليمنى».

الضابط: ورينى إيدك اليمنى؟

رحرح: «ينقل الزجاجة إلى يده اليسرى ويريه يده اليمنى».

الضابط: ورينى ايدك الشمال؟

رحرح: «يضع الزجاجة فى يده اليمنى ويريه اليد اليسرى».

الضابط: ورينى أيديك الاثنين؟

رحرح: «موجهاً كلامه إلى الجمهور بصوت منخفض» تنكسر يا بارد! «ثم يضع الزجاجة بين فخذيه ويريه كلتا يديه».

الضابط: إلى الأمام مارش.

رحرح: «يمشى والزجاجة بين فخذيه وعنقها إلى الخارج، ويرش خشبة المسرح بالخمر دون أن تقع الزجاجة».

إلى جوار المهارة البدنية التى يتطلبها هذا المشهد، والتى تبهر المشاهد، وتثير انتباهه طول الوقت، (وهذه المهارة جزء لا يتجزأ من تقاليد مسرح الارتجال، الذى يفترض فى الممثل

مهارات كثيرة بين أدبية وبدنية) يضحك الجمهور من قدرة المجند على السخرية من ضابطه المرة بعد الأخرى. ويزيد فى إعجابه بالمجند أنه فى الواقع يمثل ابن البلد، الذكى، الواسع الحيلة، والمصمم على بلوغ هدفه مهما اعترضه من عقبات.

وهناك مثل آخر لتعدد مواهب فنان الارتجال نجده فى حالة «أحمد افندى فهيم الفار»، الذى منحه الناس لقب افندى تمييزاً له عن فنان ارتجالى آخر اسمه «أحمد الفار»، وكان معمماً. وكان أحمد افندى يرتدى الملابس الأفرنكية، وينادم أعيان البلاد، وخاصة فى مجلس لهم كان ينعقد فى بار اللواء. كان هذا الفنان يجيد العزف على المزمار والقربة والربابة إلى جوار إلقاء المونولوجات المضحكة والتمثيل، سواء فى الأفراح والحفلات الخاصة، أو على المسارح. وكان يبدأ حفله بالعزف على الآلات، وينتقل إلى المونولوجات، ثم يختم بالفاصل التمثيلى المضحك. وقد وصلت إلينا عناوين من مونولوجاته، نعرف منها موضوعاتها، مثل: دلع ولاد الفلاحين، ودلع ولاد الذوات، والتليفون. كان يجيد تمثيل شخصية الباشجاويش. وهذا وصف لفاصل تمثيلى كان يقدمه: الباشجاويش فى مقعده بقسم البوليس. يدخل عليه رجل ويبلغ عن سرقة مبلغ مائتى جنيه منه أثناء وجوده فى محل صيدناوى، ويطلب كتابة محضر بالواقعة. الباشجاويش يسخر من الرجل بوسائل مختلفة ثم يسأله:

الباشجاويش: اسمك؟
الرجل: محمد سعد الدين.
الباشجاويش: ياما أسامى على جتت. صنعتك؟
الرجل: محمد سعد الدين باشا، مدير الغربية.
الباشجاويش: يتضاءل من الغطرسة الشديدة إلى الذلة التامة. ويكتب المحضر من جديد مع الموافقة التامة على كل ما يقوله الباشا. وتنطلق منه الفكاهات الواحدة وراء الأخرى. استجابة للمفاجأة الكبيرة.

ومن تقاليد مسرح الارتجال التقط كل من «جورج دخول»، و«مصطفى عزام» و«أحمد المسيرى» وعلى الكسار فكرة الشخصية الفكاهية التى يعتمد مصدر الضحك فيها على عرض لهجتها الغريبة وأحوالها غير المألوفة، بالقياس إلى المتفرج المصرى العادى. التقط جورج دخول اللهجة السورية، واعتمد عليها كواحد من مصادر الضحك فى مسرحه الارتجالى. أما عزام والمسيرى والكسار فكانوا يمثلون شخصية البربرى.

وقد وصل إلينا من أعمال جورج دخول ومن أعمال غيره من فنانى الارتجال عدد لا بأس به من المسرحيات، ما بين نصوص كاملة، وأجزاء من المسرحيات تشمل أدواراً بذاتها، نقلها الممثل المختص كى تكون مفكرة له وتتيح لنا هذه النصوص المختلفة أن نحصل على صورة كاملة لما كانت تحتويه مسرحية الارتجال من عناصر فنية أهمها:

- القصة السهلة الجريان، التى لا تحفل بقواعد معينة وإنما هدفها الأساسى، جذب انتباه

المتفرج، وتسليته من كل سبيل، فإذا ما فرغت جعبة المؤلف من الحيل المسرحية أنهى عمله دون تردد.

- ما يسميه فنان الارتجال «النمر»، وهى مواضع فى القصة المسرحية يسعى فيها المؤلف إلى استخدام القدرة البدنية، وخفة اليد، وطلاقة اللسان التى يتمتع بها الممثل، ليقدم عرضاً باهراً يجمع بين فن التمثيل وفن البهلوان وفن الحاوى وفن التمثيل الصامت أحياناً.

- عرض «جاليرى» كامل من الشخصيات الغريبة، تمتع المتفرج بلهجتها غير المألوفة وأحوالها الخارجة، وتصرفاتها اللافتة للنظر، بحيث يحس المتفرج أنه فى متحف للنماذج البشرية الشاذة، تقرب مما نشاهده فى متحف الشمع، أو فى أعمال «ديكنز» و«فيلدنج»، أو - وهذا أقرب - فى أعمال «ابن دنيال» الظلية.

- الألفاظ الصارخة والبذيئة، تستخدم إما سباباً فردياً تارة، أو ثنائياً وجماعياً (الردح) تارة أخرى، وأحياناً يتحول هذا السباب إلى قافية.

- الحركة المادية الصاخبة، مما يدخل فى باب الميلودراما، من قتل وشنق، وانتحار، ومبارزة، وحرب، وطراد الخ.

- تصور شعبى لفكرة المسرح - كمسرح - تقرب بين القصص المعروضة وبين المتفرج مهما كان حظه من الثقافة والفطنة ضئيلاً.

وينعكس هذا التصور بوضوح على الأعمال التى لها أصول فى كلاسيكيات المسرح العالمى، أو التى تنبع من أعمال وضعها أدباء عرب باللغة الفصحى، أو التى تتمسح بالتاريخ. مستخدمة شخصيات عظيمة المركز الاجتماعى كالملك والوزير.. والأمير.. الخ. فإن هذه تقدم من وجهة نظر شعبية صرف، وذلك إما عمداً، للحط من شأن هذه الشخصيات، أو تلقائياً لأن المؤلف والمتفرج كلاهما لا يملك تصوراً آخر للموضوع.

- استخدام الرقص والغناء، الشعبى خاصة، وسيلة لإمتاع المتفرجين.

ولنأخذ مثالاً للقصة السهلة الجريان فاصلاً مسرحياً اسمه: «خيانة الأصحاب».

موضوع المسرحية يتعلق بأب شعبى ترتفع عنه الستار فيأخذ فى شرح حاله موجهاً الكلام للجمهور، ويشكو من ابنته التى خطبها «ولد حليوة» ثم تركها وسافر إلى جهة ما، مما أقلق البنت وجعلها ملهوفة على خطابات تأتى وتجئ بينهما، فهى تسأل: هل وصل منه خطاب وهل أرسل إليه خطاب؟ والأب يطلب إلى كامل الخادم أن يدعى أن حركة المراسلة بين الأب والخطيب المسافر متصلة، فيتمنع الخادم أولاً ثم يوافق تحت التهديد. ويستدعى الأب ابنته ويحمل كامل على ترديد الكذبة أمامها، ثم يدق الباب ويدخل الخطيب ومع صديق له من النوع المعروف بالأبضاى. ويجلس الجميع وتقدم الخمر للتحية، فيعجب الأبضاى بالبنت، ويقرر أن يكسبها لنفسه.

ويقرر الخطيب السفر فجأة، فيخلو الجو للأبضاى، الذى يدبر حيلة يتزوج بها البنت، فيدخل إلى المسرح وهو يبكى، وينهى إلى كامل الخادم، أن الخطيب قد مات، وترك وراءه وصية تقضى بأن يتزوج الأبضاى من البنت، ثم يعقد الأبضاى صفقة مع كامل على أن يتدخل لإقناع الأب والبنت بالموافقة، فى مقابل نصف ريال لكل كلمة يقولها الخادم فى صالحه. وبعد مناوشات ونمر مضحكة سنعرض لها حالاً، تتزوج البنت من الأبضاى فعلاً. وهنا يدخل الخطيب، ويكتشف ما حدث، فيتحدى الأبضاى للمبارزة، التى تجرى فعلاً خارج المسرح ويدخل الخطيب بعد ذلك، ويعاتب البنت وأباها وخادمها ثم نفاجأ بالأبضاى يدخل المسرح ويطلق النار قاصداً قتل الخطيب، ولكن الطلقة تطيش وتصيب البنت وتقتلها، ويخرج المتنازعان يطارد أحدهما الآخر، وينتهى المشهد الأول.

فى المشهد الثانى نرى الأب يبكى ابنته على قبرها. ويشترك معه كامل فى العويل، بطريقة تسخر من مسرح الفواجع. ثم يخرج الأب ويدخل الخطيب باكياً هو الآخر، ولا يلبث الأبضاى أن يلحق به، ويتحدى الخطيب غريمه بالسلاح، فيقتل الأبضاى خصمه، ثم يندم فجأة ويقول:

- ويلى.. ماذا فعلت؟ أقتل صاحبى بيدى.. لا والله!

ثم تظهر عليه أمارات الجنون فيقرر أن يهرب من المقبرة ولكن ناراً تطارده من ناحية، وأصواتاً غامضة تأتى من وراء قماش أبيض ملفوف، تتعقبه من ناحية أخرى فلا يجد مناصاً من أن يخنق نفسه. ويحدث الشئ ذاته لكامل الخادم، من مطاردة بالنار والأصوات، ومن انتحار بعد ذلك.

وتنتهى المسرحية..!

وواضح من هذا التلخيص السريع لها، أن ما يهم مؤلفها هو أن يقدم عرضاً حياً مثيراً لجمهوره، وهو لهذا لا يأبه بأى منطق آخر، فأشخاصه تتحرك وفق مقتضيات العرض المثير وحسب. يخرج الخطيب ويدخل، ويسافر ويعود حسب ما تمليه حاجة الأحداث.

يعود فجأة، ثم تقوم حاجة للتخلص منه كى يتم زواج الأبضاى بالبنت، فيخرجه المؤلف من المسرح دون احتشام ولا يلبث أن يعيده مرة أخرى دون سبب مقبول - وهو الذى كان قد قرر السفر ولم ينفع معه رجاء ولا شفاعة - يعيده لأن المؤلف محتاج إلى مواجهة بين الأبضاى والخطيب. ويسخر المؤلف - فى سبيل الضحك - من مسرح الفواجع ثم لا يتردد فى استخدام أساليب ذلك المسرح من مبارزات بالسلاح والبارود ومن نيران وأصوات غامضة إلى آخره. ثم يقضى فى نهاية العمل على شخصياته جميعاً: واحدة تقتل واثنان ينتحران وثالث يخرج ولا يعود!

المؤلف هنا يلعب بكل ورقة، فهو مشغول بطلب رضى الجمهور، ولا وقت عنده ولا رغبة

فى الالتفات إلى ترف القصة المرتبة المنطقة. وهذه القصة المرتبة - وعلى أية حال غريبة على الفن المسرحى الشعبى الذى تعتمد فيه المسرحية على القصة المتعددة الأحداث - تتتابع تفاصيلها فى خطوط متصلة، كحلقات السلسلة، ولا تأخذ قط الخط البيانى المعروف فى المسرح اليونانى من بداية ونهاية تتوسطهما قمة مرتفعة، تعبر عن الأزمة.

أما العنصر الثانى من عناصر المسرحية الشعبية المرتجلة، وهو عنصر «النمر» فيعتبر عاملاً أساسياً فى نجاح العرض المسرحى، إلى جوار القصة المسلسلة، المثيرة. وهذه النمر تنقسم قسمين: فهى إما نمرة خاصة بمسرحية ما، تنبثق من موقف بعينه فى المسرحية، أو تفرض عليه - سيان هذا فى مسرح لا يحترم إلا الجمهور! أو هى نمرة محفوظة و يختزنها فنان الارتجال فى ذاكرته، ويستخرجها ويعرضها أمام الناس كلما دعت الحاجة. ونصوص المسرح الارتجالى تسميها: «نمرة معلومة»[1] وإلى جوار هذين النوعين هناك نوع من النمر تشير إليه نصوص الارتجال بقولها: «هنا مناوشة». وهو لون من المعاكسات الحركية، تستخرج فيه الفكاهة على طريقة: «حاورينى يا طيطة».

وأحياناً تكون المعاكسة لفظية مثلما يحدث فى فصل بندوق، حين يدخل أبو التلميذ إلى كامل، ويجرى بينهما المشهد التالى، الذى يصفه النص بأنه «مناوشة تطويل»:

الأب: بس بدى أحكى لك حكاية وخايف تزعل!
كامل: لا أحكى.
الأب: بس عبارة صغيرة أوعى تزعل!
كامل: لا قول.
الأب: يعنى ما تزعلش؟
كامل: أبداً. بس احكى.
وبعد مناوشة تطويل من هذا القبيل.
الأب: (يخرج من جيبه جنيهين يعطيهما لكامل) خذ الاثنين جنيه دول على سبيل المحبة واعذرنى لأنى ممعيش فلوس.
كامل: دى العبارة اللى رايح أزعل منها. كنت اديهم لى من الأول بدل الحدوتة الطويلة العريضة.

وتتراوح النمرة المنبثقة من موقف مسرحى بين عرض عابر يستغرق دقائق قليلة، وبين مشهد كامل، تنتهى به المسرحية. ومن أمثلة النوع الأول ما نجده فى مسرحية وصلت إلينا ناقصة، ولكن الموقف الذى تنبثق منه النمرة أوضح تماماً فيما انتهى إلينا من أوراق. والموقف يخص فتاة وحبيبها، ويبدو أن أبا الفتاة يمانع فى زواج الاثنين، وأنه وضع كامل الخادم، لحراسة الفتاة من زيارات الحبيب المفاجئة. ولا تيأس الفتاة وإنما تطلب من حبيبها أن يتخفى فى زى

(1) الحديث التفصيلى عن النمرة المعلومة فى صفحة ٥٦ من هذا الكتاب..

عفريت، ويدخل على كامل ليخيفه، ويخاف هذا فعلاً، ويستنجد بالأب، فإذا جاء الأب، وجد أن الحبيب العفريت قد هرب وجلست محله الفتاة. يحدث هذا أكثر من مرة، ويكون فرصة يستعرض فيها كامل ما يحفظه من هزليات تصور الخوف إلى جوار ما يناله من توبيخ مضحك من الأب. وفي إحدى مراحل هذا الحوار الكلامي والحركي بين الأب والخادم والحبيب والفتاة يدخل الحبيب، فيجد كامل جالساً يقرأ على ضوء شمعتين، فيطفئ إحداهما، بحيث لا يراه كامل فيقول كامل لنفسه: يمكن الهوا طفى دى وخلا دى أطالع فيها.

ثم يوقد الشمعة المطفأة من المشتعلة. العفريت يطفئ الشمعة الثانية. فيشعلها كامل من الشمعة الأولى. فيحدث هذا مراراً بالتبادل بين الشمعتين. ثم يحمل العفريت إحدى الشمعتين بزجاجتها ويضعها إلى جانب المائدة التي يجلس إليها كامل. كامل يبحث عن الشمعة وينظر إلى جواره، فيجدها ثم يتهيأ ليضعها محلها. يكون العفريت قد حمل الثانية ووضعها في الجانب الآخر من المائدة، وحين يضع كامل الشمعة الأولى مكانها يلتفت فلا يجد الثانية فيأخذه العجب، وينظر فيرى العفريت لأول مرة، ويتقدم هذا إليه، و «يشقلبه ويعذبه».

يعتمد هذا العرض القصير في إثارة الضحك على خفة يد ممثل العفريت، وعلى مخزونات كامل من حركات الخوف المحفوظة. ولكنه - إلى جوار هذا - يخرج إلى السطح خوف المتفرج العادي من العفاريت، وتشوقه - في الوقت ذاته - إلى رؤيتها أو سماع قصصها، يفعل هذا كله بطريقة مأمونة لا خطر منها، فيرضي المتفرج، ويرتاح ويضحك.

ومن أمثلة النوع الثاني من النمر ما نجده في مسرحية «أولاد كامل»، التي تحوي بين دفتيها النص الكامل لنمرة فكاهية كبيرة بعنوان «لوكاندة باريس». في هذه النمرة نجد كامل وشريكه وقد ضاقت بهما الدنيا لخسائرهما المتوالية في ادارة فندق يملكه الشريك. ويعرض الشريك على كامل أن يذهبا إلى باريس للبحث عن عمل. ويعترض كامل بأنهما لا يعرفان الفرنسية، فيجيب الشريك: «لما نروح هناك نتعلم» وفعلاً يسافران. ثم تفتح الستارة الثانية عن مائدة عليها جرس وورقة مرسوم عليها دوائر ومشبوكة بالستارة، فإذا ما أراد أحد الزبائن شيئاً وضع يده على إحدى الدوائر فيرن جرس، ويدخل الجرسون. ويدق الشريك الجرس فيدخل الجرسونات واحداً وراء الآخر. الأول معه فرشاة ينفض بها ملابس الشريك، ثم ملابس كامل - رغماً عن مقاومة الأخير. والثاني ينظف أحذية الاثنين - أيضاً مع مقاومة من كامل. ثم «كام نمرة كده»، كما يقول النص وأخيراً يدخل ترزي أخرس، يأخذ مقاس الشريك، ومقاس كامل، الذي يهرب منه أولاً، ويلف عدة لفات قبل أن يلحق به الأخرس، ويأخذ مقاسه بالإكراه.

وفي النهاية يظهر صاحب الفندق وزوجته ويدها تحت ابطه ويكلم الاثنين بالفرنسية ويفتح لهما زجاجة بيرة. كامل يطلب منه أكلاً، ويشير إلى فمه. الخواجة يسأل: أي طعام تريدان؟ «في لغة النص: كسك دي منجيه؟» فيقول كامل: نريد سمكاً. الخواجة يقول: «وي، وي. را.» ويحضر لهما فأراً. كامل يصرخ فزعاً ويقول فار، فار، ضحك. يدق الاثنان الجرس، فيدخل الخواجة، وزوجته ويدها دائماً تحت ابطه: ويسأل ماذا حدث، يعطيانه الفأر. يأكل الخواجة

مؤخرة الفأر، ثم يناول الباقي لزوجته التي تأكل رأسه. بعد مناوشة يلح كامل في طلب السمك. فلا يفهم الخواجة. يتفق الاثنان على تمثيل عملية صيد السمك. يأتي كامل بسنارة ويعطيها لشريكه، ويركع كامل ويمد الشريك السنارة فيأخذها كامل في فمه وينهض وهو يهز وسطه برعشة، مثلما تفعل السمكة لدى خروجها من البحر في سنارة. الخواجة وزوجته يضحكان يطلبان إعادة النمرة مرة وتانية وتالتة. كامل يعيد النمرة، «إن هناك وقت، كما يقول النص».

أخيراً يفهم الخواجة ويأتي لهما بطبق سمك، مصحوباً دائماً بزوجته، ويدها تحت ابطه..! وإذا حدث وقرر كامل أن يغازل الزوجة «المسألة مفتوحة ومتروكة لتقدير الممثل. مثلما ترك له أيضاً أمر الانكور وعدد مرات الإعادة في الفقرة السابقة». يقول له الخواجة: silence!.

يرفض كامل السمك، لأنه ردئ ويقرر الاثنان أن يستبدلا به بيضاً. يدخل الخواجة ويد زوجته تحت إبطه، فيمثل كامل بيده شكل البيضة ويطلب عدداً منها بعد مناوشة يظهر على الخواجة أنه فهم ويقول: وي. أونيون. ويأتي ببصلة في طبق ويخرج. كامل يصرخ: ده بصل. ويدق الجرس. يدخل الخواجة ويد زوجته تحت ابطه. يستغرب: ماذ يريدان أيضاً. يعرض كامل على صديقه أن يمثلا للخواجة كيف تبيض الفرخة. يأخذ الشريك دور الديك، وكامل دور الفرخة. الشريك يصيح: قاق قاق قاق. كامل يصرخ: كاك. كاك. كيك. ويكون قد وضع طربوشه بين فخذيه ممثلاً للبيضة المنتظرة يسمح كامل للطربوش أن ينزلق تدريجياً، وذلك بفتح ساقيه فتحات مضطردة الاتساع، وأخيراً يسقط الطربوش على الأرض. يضحك الخواجة وزوجته ويطلبان انكور. كامل يعيد الحركة مرتين أو ثلاثة. يأتي الخواجة وزوجته ومعهما البيض أخيراً.

ثم تتطور الحركة بعد ذلك، وتصبح صاخبة، بين ضرب وصفع وخروج ودخول، وعراك بين الشريكين وجرسونات الفندق، يديره الخواجة، دفاعاً عن زوجته - فيما يبدو - التي يتنازع عليها كامل وشريكه. ينتهز كامل فرصة انشغال الجرسونات بضرب شريكه، فيخطف الزوجة ويهرب وتسدل الستارة.

يستخدم هذا الفصل لإنهاء المسرحية الكاملة نهاية صاخبة ومثيرة، تجمع بين فن التمثيل الصامت، ومهارة الحواة، وطرافة الألعاب المنزلية. كما يستخدم أيضاً لعرض الخواجات من وجهة نظر شعبية. فهؤلاء الخواجات في منتهى الشذوذ حقاً. يأكلون الفيران، ويمشي الواحد منهم متأبطاً ذراع زوجته «وهو أمر غير مألوف لدى المتفرج العادي في تلك الأيام بل وعيب أيضاً. ولا يليق بالرجال».

بل إن هؤلاء الخواجات أغبياء أيضاً. لا يفهمون بسهولة. ولا يعرفون اللغة العربية.. ونساؤهم متحررات، يمكن الحصول عليهن بسهولة، وهن يستجبن دائماً لفهلوة الرجل المصري الملئ بالحيوية والقدرة الجنسية. وواضح أن الخواجة ليس على درجة كافية من الفحولة وغير واثق من قدرته على الاحتفاظ بزوجته، بدليل أنه يأخذها تحت ابطه أينما ذهب، ويعين على غرفتي كامل وشريكه حرساً من الجرسونات يردون محاولات غارات يزمعان القيام بها على مخدع الزوجة.

هذه كلها معان يقولها أو يوحى بها النص. وهى مستمدة من مفهوم شعبى عام يقول أن المصرى أذكى كثيراً وأوسع حيلة من الأجنبى، سواء فى بلاده أو بلاد الغير.

❊❊❊

ومن معرض الشخصيات الغريبة التى يقدمها مسرح الارتجال ننتقى هنا ما جاء فى مسرحيتى «الصندوق» و «عفريت الصورة» اللتين كان يقدمهما جورج دخول:

يستخدم المؤلف القصة الواهية التى تحكيها المسرحية وسيلة لعرض نماذج غريبة وشائقة مما يجده حوله فى المجتمع. فلا تعدو هذه القصة خيطاً واحداً فى أوله فتوة وقاطع طريق، متزوج من امرأة اسمها بديعة. وفى أول المسرحية يشكو قاطع الطريق من سوء الحال ويقرر أن يطلع الجبل ليقتل عشرة آلاف رجل «المبالغة هنا مقصودة للسخرية من قاطعى الطريق»، ويستولى على أموالهم ثم يعود إلى التوبة التى قرر أن يقطعها بضغط الحاجة.

ويخرج الزوج، ثم يدخل كامل، يشكو هو الآخر من سوء الحال، ويقابل الزوجة ويعرض أن يعمل عندها خادماً، فتقبل بعد تردد. يلى هذا عاشق وراء عاشق يسعى إلى مقابلة الزوجة. العاشق الأول يدخل فتأخذه الزوجة بالحضن ويروح الاثنان يهونان من شأن قاطع الطريق، ويعلنان انهما لا يأبهان به. ويدخل قاطع الطريق فجأة فترتعد فرائص العاشق المتفاخر بشجاعته، ويظهر جبنه، فيطلق عليه الزوج عياراً، ويتكوم العاشق وراء الكراسى وقطع الأثاث التى يغطيه بها كامل. ثم يخرج الزوج بعد مناوشة مضحكة مع كامل. ويدخل عاشق آخر، يصفه النص بأنه «رجل وسط» فيكون مصيره مصير الأول من فضح وإظهار لجبنه. ويليه عاشق أعرج، وعاشق عجوز، و «رجل مزوق وجهه». وجميعاً يفاجئهم الزوج ويظهر جبنهم. ثم يغادر المسرح، فيخرج الجميع ويقيمون حفلاً ويغنون، وإذا بالزوج يفاجئهم جميعاً ويسألهم ماذا يفعلون فى بيته. فينتحل كل عذراً يوافق هواه. أحدهم يقول أنه طبيب جاء يفحص بديعة، والثانى يقول أنه صاحب محل بخان الخليلى للمجوهرات والكوالين. ويسأل الزوجة فتقول أن كامل جاء بهم وقال أنهم أقاربه، ما بين ابن عم وابن خال وصدقته هى لما رأتهم جميعاً يشبهونه.

وتسدل الستار وسط عراك عام يشترك فيه الجميع.

الموقف الواحد المتكرر، والشخصيات المسطحة ذات الصفة الواحدة لكل، والمعركة المادية الفاقعة الخالية من المغزى الحقيقى، كل هذا يسلك «الصندوق» ضمن مسرحيات الدمى، ويقرب ما بينها وبين العروض الظلية التى كان يقدمها ابن دنيال من قرون فى مصر.

على أنه إذا كانت الشخصيات المتقدمة ليست غريبة بقدر ما هى منوعة، ففى المسرحية الأخرى: «عفريت الصورة» عدد لا بأس به من الشخصيات الغريبة حقاً. فيها ساحر مغربى،

وفيها كامل الذى يسرق عصا السحر من المغربى ويجلس بدلاً منه يستقبل العملاء، ومنهم «الماسة» الفشار الذى ورث عن أبيه مخزوناً من الماس يملأ شوناً كاملة، والذى يبحث عن أصغر ماسة يضعها فى رقبة جدى أثير لديه فوجد قطعة طولها ثلاثة أمتار وعرضها ستة أمتار.

ومنهم السقا الذى يشكو من امرأة طلبت إليه أن يملأ زيرها بالماء، فدخل بيتها، وصعد أول درجة ثم درجة تالية والتفت فوجد الماء محمولاً على ظهره، بينما اختفت القربة..! ومنهم الأفندى الذى طلب إلى الساحر أن يكتب خطاباً إلى أبيه يسأله فيه أن يبنى له بيتاً مكوناً من خمسة عشر طابقاً به عشرون مرحاضاً فى الدور الأول، ومثلها فى الدور الثانى وهلم باقى الأدوار مع تفاوت فى العدد هنا وهناك حتى يصل العدد إلى خمسة وسبعين، ثم يعود الرجل فيطلب خفض العدد تدريجياً حتى يستقر الرأى على واحد. ومنهم شخص يدعى للساحر أنه كان يأكل بيضة نصف مسلوقة فوضع يده فى قلب البيضة فدخلت الذراع مع اليد داخل البيضة. وحدث الشئ ذاته لليد والذراع الأخرى. وسدد وجهه إلى البيضة ليرى أين ذهب ذراعاه فدخل دماغه أيضاً. وحاول أن يجذب دماغه فوجد جسمه كله قد دخل البيضة. وهو يطلب إلى الساحر أن يخرجه من البيضة! ومنهم مدير شركة المياه الذى كان يفتش على الصنابير فدخل إحداها، وهو يطلب إلى الساحر أن يخبره فى أى صنبور هو الآن!

وتنتهى المسرحية بعد أن «يطلسم» الساحر الشخصيات جميعاً ويأمرهم بأن يكونوا فيما بينهم قطاراً، فمنهم من يصفر ومنهم من يقرع الأرض برجليه، ثم ينجيهم من السحر، ويخرجون.. وتنتهى المسرحية بتهديد من أحدهم، وهو الأبضاى، لكامل بأن يقتله بالسيف، فيخرج كامل هارباً.

الجو هنا جو ألف ليلة، بما يحوى من عفريت يضع نفسه فى خدمة الساحر المغربى، ثم كامل من بعد، وبما تحوى المسرحية من بنات غزلات جميلات وواسعات الحيلة معاً، يتغلبن بدهائهن على مكر الساحر المغربى. كما أن تكوين المسرحية ذاته، تكوين مسطح، تتوالى فيه الشخصيات الواحدة وراء الأخرى، كل لها حالة وحكاية على نحو ما يحدث فى ألف ليلة أيضاً. نضيف إلى ذلك الخيال الجامح، ذا الطابع الكاريكاتورى، وهو أيضاً غير غريب عن ألف ليلة. أما الألفاظ الصارخة والبذيئة فهى من تراث المسرح[1] الشعبى من عهد ابن دنيال حتى الآن، وقد شكا ادوارد لين من بذاءة ألفاظ عروض الشوارع وحركاتها الداعرة. ويبدو أن هذا هو الذى دعاه إلى اعتبارها غير ذات موضوع، فأهمل - لسوء الحظ - وصفها بالتفصيل.

على أن من الواجب أن ننبه إلى أن كثيراً مما يعتبر اليوم نابياً لم يكن كذلك منذ نصف قرن. ذلك أن الأعضاء المستترة للجسم والإشارة إليها، وذكر العملية الجنسية ليس موضع حظر صارم فى حياة الطبقات الشعبية، مثلما هو فى حياة الطبقة الوسطى مثلاً.

(١) هى كذلك من تراث الكوميديا الهابطة ابتداء من اليونان.

وعلى هذا نجد فى مسرحيات الارتجال إشارات صريحة لأجزاء الجسم. ففى لوكاندة باريس يذكر المقابل الدارج لكلمة مؤخرة أو ردف، وإن كانت الإشارة إلى جسم فأر وفى «الصندوق»، يذكر النص كلمة طبلة، وهى المقابل الشعبى لغشاء البكارة. وفى تنويع آخر على نفس النص، يشار إلى العضو التناسلى للمرأة على أنه كالون، ويشار إلى العضو المذكر على أنه مفتاح.. وهكذا.

أما فصل «خياطة وخياطة» فإن المدلول الجنسى الذى يعلق – فى الاصطلاح الشعبى – بلفظى العنوان، يستخدم وسيلة للإيحاءات والإشارات الحسية. والفصل يدور حول بنت عاشقة، ومحاولات عاشقها المتعددة للقائها رغم مقاومة أبيها وخادمه كامل. أما العاشق فيتنكر فى هيئة خياط ويغازل الفتاة، وينجح فى أن يدخل البيت بتعلة وراء أخرى. ولكن الإشارات الجنسية[1] والإشارات الداعرة تعد قليلة بالقياس إلى عدد الفصول المسرحية التى وصلتنا عن جورج دخول وغيره. والواقع أن الفنان يهتم بالمهارشات الجنسية كوسيلة لعرض مسرحى ناجح، أكثر من اهتمامه بها كوسيلة للإثارة.

ولعل ألطف وأرق مثل على تفنين الجنس ووضعه فى خدمة عرض مسرحى حى هو أقرب ما يكون إلى الألعاب المنزلية ما نجده فى فصل «الجزمجى»، حيث تدور فعلاً الألعاب المنزلية بين فتاة عاشقة وبين الخادم كامل، يلعبان أولاً الورق ثم بالكرة ثم لعبة أم عميش وهى مزيج من الاستغماية والفزورة، كل هذا تمهيداً لدخول عاشق الفتاة البيت، رغم مقاومة أهلها.

أما الشتائم الفردية، والشتائم المتبادلة (الردح)، فتظهر بوضوح فى فصلى «الجزمجى» وما وصلنا من وصف لدور المزين فى الفصل الذى يحمل نفس الاسم.

فى «الجزمجى» يقف الجزمجى يشكو الزمان، ويروى كيف أن حاله قد ساءت، فبعد أن كان صاحب مصنع، أصبح على «طراطيف الفقر» وفجأة يدخل عليه عجوز بالطريقة الاستفزازية التالية:

عجوز: إيه. فلقت الحيطان. قلعت البيبان. قلقت الجيران يا ابن الحرام. يلعن أبو حلمة نبقة مشمشة تفاحة برقوقة مناخيرك.. يا يا. (يواصل الشتائم عن طريق التمثيل الصامت. يحرك وسطه ويهتز).

الجزمجى: (يتعجب)

عجوز: (يعيد المشهد مرتين)

الجزمجى: يا عم العجوز.

عجوز: جاك عما الدبب.

(١) الإشارات الجنسية واستخدام الفاكهة كالموز والتفاح والكمثرى رموزاً لأعضاء الجسم المستترة والظاهرة موجودة بوضوح فى فصل «ملعوب الكأس». وفى بعض النصوص تستخدم اللوبيا والفاصوليا رمزاً للانحلال الخلقى.

الجزمجى: يا ابويا العجوز.

عجوز: جاك بو.

(وهلما، وكلام من هذا القبيل)

وللشتائم دائماً قيمة ترويحية نفسية، تخفف الضغط عن المتفرجين، كما أنها تكسر جمود الأدب الذى يضطر الناس إلى التزامه طيلة اليوم. ومن هنا يحييها المتفرج دائماً بالضحك العالى. فهى تعبر عن رغبة مكبوتة فيه فى أن يتناول الأشخاص والأشياء بسباب يشفى غليله. وهذا ما يفعله الفنان نيابة عنه، ودون أن يفقد المتفرج احترامه لنفسه ولا احترام الغير له.

أما الردح فهو تطوير للسباب الفردى إلى مباراة عامة فى التراشق بالألفاظ. وهو يجمع بين لذة التنفيس الفردى الذى تقدمت الإشارة إليه، وبين لذة تتبع الفعل والفعل المضاد التى نمارسها جميعاً فى المباريات، بما فى ذلك من ترقب وإثارة يخلقها توقع أن يكون الفائز الواحد أو الآخر من المتبارين. والردح أكثر ما يكون إمتاعاً حين يأخذ شكل التراشق العام بين عدد من المشتركين، مثلما يحدث فى آخر فصل «المزين». وصل إلينا من هذا الفصل وصف دور «الأفندى»، فيه. ومنه نتبين أن هذا الأفندى تاجر مجوهرات غندور، وقع فى غرام صبية. ويبدو أيضاً أن هذا الأفندى متزوج وأن زوجته تخونه مع شخص يدعى سعيد بك. وفى نهاية الفصل يكون الغندور قد التقى أخيراً بالفتاة التى يهواها بتدبير من الخادم أمين (أو كامل) وتكون زوجة الغندور قد التقت بعشيقها سعيد بك أيضاً بتدبير من أمين. ثم يجمع الخادم بمكر وعبط معاً بين الشخصيات الأربعة على المسرح ويكشفها لبعضها، فيحدث شجار عام تشترك فيه الرجال والنساء ويأخذ الشجار شكل ردح، الكلام فيه متروك لمحصول الشتائم الذى يحتفظ به ممثلو الارتجال.

هنا يؤدى الردح وظيفة درامية محددة، ويجئ نتيجة منطقية لما سبقه من كشف الشخصيات جميعاً. أما وقد وضح الآن أن الزوج والزوجة كلاهما يخون الآخر وأن البنت والعشيق لا يقلان فى السوء عن الزوج وزوجته فإن السباب العام هو التصرف الوحيد الباقى أمامهم جميعاً. أنه حكم عام يصدر من المؤلف ضد شخصياته. ويوافقه عليه المتفرج بكل ارتياح.

❊❊❊

ننتقل بعد هذا إلى ما تعكسه نصوص مسرح الارتجال من تصور شعبى للمسرح، كمكان للعرض ووسيلة له، ثم كنص يتوسل به لإقامة عرض مسرحى ناجح، ولا يعتمد عليه كلية فى إقامة هذا العرض. ولنبدأ بمشاكل النص.

فالنص فى مسرح الارتجال غير ثابت، وإنما هو متغير حسب الظروف المحيطة. لهذا نجد للفصل الواحد أكثر من نص، تحوى فروقاً أو إضافات. هناك مثلاً فصل اسمه «أمير الحج»

يحكى عن ملك يخرج لأداء الفريضة، ويترك الحكم لزوجته، فيخلو لها الجو للاستمتاع بعشيق. فبعد أن تنتهى حوادث الفصل تأتى ملحوظة ذات دلالة، يقول فيها المؤلف، أو الممثل ما يلى: «بدل توجهه (أى الملك) للحج، إذا كانت افرنكى يقولوا توجه للسياحة، وإذا لم توجد بنت لشيخ العرب موش ضرورى.

فليس المقصود حوادث أو مسرحيات بعينها، وإنما المقصود الأول أن تستمر اللعبة فى حدود خطوط عامة جداً، تسمح للمخزون من الشخصيات والمواقف بأن تظهر على المسرح. تسمح لكامل الخادم الأمين الماكر الفهلوى الغبى، مصدر الضحك الدائم بأن يؤدى عمله ويمتع الجماهير. وتسمح لعاشقة من نوع أو آخر، زوجة كانت، أو فتاة خائنة أو مجرد مغرمة تسعى للحصول على حبيب، بأن تظهر للجمهور.

وتسمح لشخصية نقية وبريئة بأن تستدر عطف الجمهور، سواء كانت فتاة مغلوبة على أمرها، أم أميراً شاباً، أم زوجة ملك يستبد بها وزير خائن فى غياب زوجها فى الحرب.

ويدعم النص - أى نص - مخزون كبير من المواقف الجاهزة، والنمر المعروفة الصالحة لعدد كبير من المواقف. كما تسندها أشعار وحكم محفوظة، قد يحتفظ بها الممثل مسجلة فى مفكرة إلى جوار مفكرة الدور، أو يكتفى بحفظها. وهذه أيضاً تتحدث عن موضوعات ومواقف عامة تصلح للتضمين فى الأمكنة المناسبة من أى نص. ويحيل المؤلف ممثله إلى هذه المواقف المحفوظة بإرشادات مناسبة مثل: «الخادم يعمل هزلياته المألوفة» - بطل حرامى الصفيحة. أو: هنا نمرة (١) مألوفة - فى معرض الحديث عن شخص يموت. أو الأب يعمل أمور زعل وعياط، فى معرض التفجع على موت ابنه. والإشارتان من فصل: خيانة الأصحاب. وقد وصلنا فى مخطوط مفكرة «خياطة وخياطة» وصف تفصيلى لنمر معروفة، جاء فى آخره تنبيه إلى أن دور العاشق فى هذا الوصف يصلح لفصلين آخرين هما «ملعوب الكاس» و «حرامى الصفيحة». وهذا هو الوصف.

* النمرة الأولى

العاشق: (داخلاً) ست بديعة!

(١) من بين النمر المعروفة نمرة تقديم الخادم القهوة لسادته. وقد ورد وصف تفصيلى لها فى الفصل المعنون: «الحرامية البحرية». وتبدأ النمرة بأن يطلب الضابط إلى كامل إحضار قهوة، فيحضرها أول مرة على مقشة، ويتحرك الضابط دون أن ينتبه فتقع الكنكة. ويحتج الضابط على هذا وعلى استخدام المقشة، فيحضر كامل كنكة أخرى ويقربها من خد الضابط، فتلسعه فيتحرك منزعجاً وتقع الكنكة. ويحضر الخادم كنكة ثالثة على صينية، وأثناء تقديمها يتظاهر بأن البراغيث تقرصه، فيفتش على أحدها فى ملابسه ويدهسه برجله ويجد برغوثاً آخر فيقتله، وثالث فيصهره بيده .. حتى يقرف الضابط ويزهد القهوة ويطرد الخادم.
وقد وردت إشارة إلى هذه النمرة فى فصل: «أبو الريش» على النحو التالى: هات قهوة يا كامل .. نمر .. أما لسعة الكنكة على خدى. أو استحضارها على مقشة. نمر معلومة».

كامل: (بصوت نسائى) مين؟
العاشق: كلفى خاطرك (يدير ظهره) قلبك هنا.
كامل: (يمسك سترته ويأخذها ويعدو العاشق وراءه)
كامل: (يعود إلى بيته ويضع السترة فى عبه وينظر إلى الناس) أحسن من عينه.

* النمرة الثانية

العاشق: (داخلاً) أخذ الجكتة وأنا فقير (مخاطباً النظارة) لازم أعمل عليه ملعوب أجيب منه الجكتة وآخذ بوسة على حسه. (يكون معه قبعة يقف عند بيت حبيبته) ست بديعة!
كامل: (بصوت نسائى) مين؟
العاشق: كلفى خاطرك. (يخرج كامل من الكواليس. العاشق يقعى ويكفى القبعة على الأرض ويطبق بحرفها على الأرض بيده) امسك يا كامل. العصفور جوه. خمسة جنيه تاخذ بقشيش عليه.
كامل: إيه هو؟
العاشق: عصفور يساوى خمسة وسبعين جنيه.
كامل: البقشيش آخذه أنا وحدى.
العاشقة: طيب خللى بالك. (يدخل العاشق ويأخذ السترة ويمصمص بفمه كمن يبوس ويظل مبتسماً حتى يصل إلى الكوليس الثانى. ينظر إلى كامل) أخذت جاكتتى يا طرطر؟!

* النمرة الثالثة

العاشق: (عند باب حبيبته) ست بديعة!
كامل: (يخرج إليه). مراده المسخرة. (العاشق يتكلم بهمة ونشاط) مالك يا ولد عاوز ايه؟
العاشق: فين ست بديعة؟
كامل: عاوزها ليه؟
العاشق: وانت مالك؟ عاوز ايه؟
كامل: أنا وكيلها.
العاشق: ما دام أنت وكيلها كفاية. تقضى الفرض. بس الدور الوسطانى بتاعها فاضى وأنا بدى أأجره.
كامل: (ينظر إليه طويلاً) مؤجره أنا يا مون شير.

العاشق: والفوقانى؟
كامل: مؤجره.
العاشق: والتحتانى؟ (يجرى. كامل وراءه يضربه)
كامل: والورانى (يصل العاشق الكوليس ويخرج) لازم استناه هنا. (يختفى وراء الكوليس)
العاشق: (يدخل) معلوم ما دام بأمشى بالعافية بيسمعنى. لازم أمشى بشويش (يمشى خطوة خطوة وكامل وراءه رجلاً برجل. يمشى العاشق خطوتين ويقفز عند التالية إلى الوراء فيقفز كامل إلى الوراء أيضاً. يحدث هذا ثلاث مرات) يعنى أنا خايف من كامل افندى ليه، وده قريبه واحد غنى فى بلاد الترك وبعت له معى ساعة وكتينة ذهب. فأول ما يقابلنى كامل افندى أقدم له الساعة والكتينة بتاعته. (يواصل المشى ويلفق الكلام إلى أن يصل إلى كوليس الخروج). سعيده يا سى كامل.
كامل: (يقف مبهوتاً ويرمى الصرمة) لازم استناه هنا (يقف جهة الكوليس. يدخل العاشق)
العاشق: لا. أنا شايفك.
كامل: وأنا شايفك[1].

هذه النمر وردت إشارة مقتضبة لها فى مفكرة «خياطة وخياطة» على النحو التالى:

«نمر حضور العاشق أى الخياط وحضوره البيت ويخبط ويقول: بديعة فيخرج له كامل. النمر المعلومة وهى المشية، وقوله شايفك والآخر يقول له شايفك».

على أنها نمر تقليدية معروفة، تصلح للخدمة كلما جاء عاشق فى أى نص، وأراد لقاء حبيبته، فتصدى له كامل معترضاً. نجد كامل فى الموقف ذاته ليس فقط فى ملعوب الكأس وحرامى الصفيحة، بل وفى خيانة الأصحاب وفصل الصندوق (حيث يأتى لا عاشق واحد حسب، بل سلسلة من العشاق لمقابلة بديعة، ويبدو أن هذا اسم مثبت للعشيقة).

وإلى جوار النمر التقليدية، يستند نص الارتجال إلى مجموعة من الأشعار فى موضوعات مختلفة، كالحماس والفخر والحزن وفعل الخير ومدح الملك وهجاء النساء، كما يستند إلى بعض الأزجال، وهذه كلها يلجأ إليها الممثل كلما قامت حاجة إليها. وفى كل الأحوال يعتبر مؤلف النص المرتجل الموضوعات جميعاً قابلة لإعادة[2] الكتابة أو صالحة لاستقبال إضافات أو إلى المزاوجة بينها وبين موضوعات أخرى، مثال ذلك فصل «ملعوب الكأس» الذى يدور حول بنت

(١) هنا ترتبط شخصية كامل الحشرى بما هو متوارث من قديم عن شخصية العذول، الذى يجعل همه الأساسى التفرقة بين المحبين. وقد جعل فنان الارتجال من تدخل العذول، ليس فقط تمثيلاً وتجسيداً للضمير الاجتماعى، وإنما حول هذا التدخل أيضاً إلى موقف ثابت يستدر الضحك دائماً. بدأه جورج دخول بجملة: ما شاء الله، التى كان يفاجئ بها المحبين، وأخذها عنه باقى فنانى الارتجال.

(٢) فى فصل ابو الريش عبارة توضح أن نقاشاً قد دار بين فنانى الارتجال، حدث بعده تعديل واضح فى مجرى =

بلغت سن الزواج، ولها عشيق، ولكن أباها يرفض أن يصدق أن ابنته تحب. ثم تحدث سلسلة من المغامرات توقظ الأب من غفلته.

هذا الموضوع ذاته يعالج نص آخر يجعل من الأب ليس مجرد رجل غنى تزوج بحثاً عن الذرية، بل هو فى النص الآخر ضابط، يبدو أنه ضابط أجنبى، يلبس قبعة، وهو الآخر له ابنة فى سن الزواج، يرفض أن يصدق أنها تحب.. الخ الموضوع واحد فى النصين، ولكن النمر الفكاهية مختلفة، وأن اشترك النصان فى بعض النكات التى يعتقد المؤلف أن لا غنى عنها. وهذا يدل بوضوح على أن الموضوع فى نص الارتجال ان هو إلا مناسبة للنمر والحركة المادية والنكات. وأن أى موضوع يوفر هذه المناسبة يصبح على الفور صالحاً للاستعمال.

ومن أمثلة الإضافات ما ورد فى نهاية النص الخاص بفصل اسمه بندوق من حاشية تقول: «يجوز وجود حرمة شلق تدخل على كامل وتعرفه أنها لها ولد وتريد وجوده بالمدرسة شرطاً تجرى معه مناوشة فلما كامل يقول لها هاتيه تحضر ولد عبيط يشتغل كامل معه نمر وأيضاً يشتغل معه البندوق معاكسات لبعضهم وفى آخر الفصل عند زواج فريد بالخدامة البندوق ينط على الحرمة الشلق ويوقعها فى الأرض ويركب عليها. نمر مضحكة حتى تكون القفلة حامية».

ومن أمثلة المزاوجة بين موضوعين ما نجده فى نص: كامل وأولاده، حيث يعرض الجزء الأول متاعب الحياة أمام كامل فى مصر ثم ينتقل إلى الجزء الثانى وهو لوكاندة باريس وهذا الجزء له وجود مستقل فى نص آخر. والنصان على أية حال - منفصلان تماماً، لا يصل بينهما إلا اقتراح من شريك كامل بالانتقال إلى باريس بحثاً عن عمل هناك.

على أن مؤلف النص المرتجل يستند أيضاً إلى أشياء أخرى غير المواقف والنمر المعروفة

= الحوادث وفيما يؤديه كل ممثل من أدوار من هذه الأحداث. والنص يتعلق بضابط قائد له ابنة يحبها الخادم كامل، ولكنها تحب ضابطاً تحت قيادة أبيها. وفى البلدة التى يقيم بها الجميع، زعيم عصابة يحب البنت هو الآخر، ويسعى إلى اختطافها، وبعد معركة بين الطرفين، يهدم اللصوص بيت القائد ويحرقونه ويفرون. وتطاردهم الفتاة وحبيبها الضابط، ولكن الاثنين يقعان فى الأسر، فيخطف كامل ابن زعيم اللصوص ويتخذه رهينة، فيحدث تبادل للأسرى وعقبه مباشرة يغدر اللصوص بكامل، وهنا يدخل ضابط من أتباع القائد فيحدث عراك، يهرب أثناءه كامل والبنت وحبيبها. ثم تمضى حوادث الفصل.
وبعد المناقشة التى أشرنا إليها، حدث التعديل التالى، تشير إليه المفكرة كما يلى:
«اتفقنا على أن كامل عند غدر ابو الريش به، تهجم عليهم بالضابط والعساكر عموماً، ثم يفر أبو الريش برجاله منا. وأحد الضباط يطلب منى (المفكرة خاصة بالممثل الذى يؤدى دور القائد) أنه يمضى خلف ابو الريش ليقتله هو ورجاله فأصرح له. ولما يتقابل مع ابو الريش، يأسره ابوالريش».
وبهذا التعديل لم يفر كامل ومن معه، وإنما فر رجال العصابة وزعيمهم. ولم يدخل الضابط المطارد، وإنما كان موجوداً مع القائد وخرج من المسرح للمطاردة. كذلك يدخل التعديل نوعاً من الحيوية والأثر الدرامى على تصرفات كامل قرب نهاية الفصل، فبدلاً من أن يطلب كامل الزواج من حبيبته فيعطى فتاة أخرى هى بنت رئيس العصابة فيقبل الأمر فوراً، محدثاً أثراً فكاهياً، نجده يجادل الأب ويوضح أنه خاطر فى سبيل الفتاة بحياته، فيرد عليه الأب محاوراً ومقدماً بعض الحجج، ثم يقبل كامل مصيره أخيراً.

والمتشابهة والأشعار المحفوظة. أنه أحياناً يستند إلى قدرة الممثل على التصرف، وإلى فطنته وذوقه الشخصى. فنجد فى فصل: «خيانة الأصحاب» مثلاً، هذه الإرشادات المسرحية: «كامل يدى حركات بحسب ذوقه» و «كامل يرجع محله وهات يا كلام فى الموضوع بحركة. بخفية. بخلاعة. لأن الكوميك يكون متحرك بحسب طالع الأقوال والنمر».

***

وإلى جانب النص، وما يعكسه من تصور للمسرح، يعتمد فنان الارتجال على مسرح بسيط، خال من التعقيدات. ركيزته الأساسية الإيحاء بالمهمات المسرحية البسيطة: موائد. مناديل. مقاطف. ملابس محمولة أو تلبسها الشخصيات.

ومن أمثلة التخييل نأخذ ما يجرى فى فصل خياطة وخياطة. هذا هو العاشق يجرى من كوليس لكوليس، ووراءه مطاردة نشيطة من أب الفتاة ومن كامل. أخيراً يضرب العاشق مطارديه بالكف فيقعان ويعملان تابلوه [1] ! ثم يدخل العاشق ويدق الباب، فيقف الأب على كرسى وينظر إليه مخيلاً للجمهور أنه ينظر إلى العاشق من شباك علوى.

هذا عود - اضطرارى طبعاً - إلى جوهر المسرح، الذى يقوم فى الواقع على التوجه إلى خيال الجمهور، وحفز هذا الخيال للحركة، بحيث يقوم بدور إيجابى فى خلق الصور واستحضارها، بدلاً من الاعتماد على رسام المناظر ومهندس الديكور، لتمثيل هذه الصور أمامه تمثيلاً واقعياً. فبدلاً من أن يوضع على المسرح شباك علوى يقول فنان الارتجال لجمهوره: تخيلوه !

العود هنا اضطرارى كما قلت، ولكنه ليس هذا فحسب. أنه جزء لا يتجزأ من تقاليد المسرح الشعبى التى تنبذ فكرة المتفرج السلبى المندمج فيما يشاهده، المصدق - مؤقتاً، وطول مدة العرض - أن ما يجرى أمامه حقيقة وليس خيالاً. إن هذه التقاليد - على العكس - تصرح علانية، بل وجهاراً، بأن ما يجرى على خشبة المسرح هو لعبة - تحاول، كما رأينا - أن تجعلها جهد الطاقة لعبة مسلية - وتدعو الجمهور إلى المشاركة فى هذه اللعبة من كل سبيل.

لذلك لا يقوم حاجز ما بين المنصة والصالة فى المسرح الشعبى، ويصبح شيئاً طبيعياً أن يتدخل المتفرجون فى العرض. بل أن الممثلين أنفسهم يسعون إلى هذا.

فى فصل «ملعوب الكاس»، يضايق العاشق الخادم كامل بوسائل متعددة هذه إحداهما:

كامل يجلس إلى جوار الكوليس اليمين ويملأ كأسه. يدخل العاشق دون أن يراه كامل فيشرب

(1) أى يمكثان لحظات دون حراك، على شكل لوحة فنية تمثلها فى الوضع الذى انتهيا إليه.

الكأس. كامل يمد يده للكأس ويضعها على فمه فيجدها خالية. ينظر إلى ولد بسيط متفرج جالس أمامه:

كامل: أنت شربته. آه يا حرامى. منيش قاعد فى الحتة دى. (وينتقل إلى جهة مقابلة، فيحدث له الشئ ذاته. يعود إلى الناحية الأولى ويخاطب المتفرج الصغير). أنت لسه قاعد هنا. وأنا ما قعدش هنا.

ولنا أن نتصور ما يمكن أن يثيره هذا التوجه إلى الجمهور من ضجة وتعليق، ونكات، بعد أن فتح فنان الارتجال الباب على مصراعيه وقال لجمهوره فى الواقع: تفضل. مثل معنا[1].

بعد هذا يعتمد الفنان على الأسماء الهزلية لشخصياته، وعلى ملابس هزلية يرتدونها، لتستحث الضحك. ففى فصل كامل وأولاده، تنادى زوجة كامل على أولادها الثلاثة بأسماء هزلية (لا يوردها النص) فيخرج إليها هؤلاء لابسين ملابس هزلية (لا يصفها النص)، غير أن ثمة نصوصاً أخرى يأتى فيها ذكر أسماء هزلية مثل بعجرة وشكلضم، وشكلضمة.. الخ

أما الملابس الهزلية وطريقة استخدامها، فقد ورد وصفه لهما فى فصل النقاش. وفيه حوار بين كامل وبين نقاش يدعى أمين، يصف فيه الآخر كيف أنه سافر إلى باريس وشاهد هناك التشخيص، ثم يدعو كامل لمشاركته فى فاصل تشخيصى على النحو التالى:

يحضر أمين ملابس يكببها فوق مؤخرة كامل، ثم يلبسه جلباباً نسائياً، ويضع على رأسه طرحة، ويخلع كامل الطربوش، ويضعه على ثديه الأيسر من داخل الهدوم. ويسأله صديقه ما هذا، فيقول ثدى. ويسأله: وأين الثانى فيقول كامل: معمول له عملية». ثم تدور بين «الاثنين مناوشات عظيمة»، يمكن تخيلها، والنص لا يصفها.

وفى فصل البندوق ورد هذا الوصف للتلميذ العبيط بندوق: يخرج شخص وجهه منقرش بالبوية الحمرا. والسودا، والبيضاء، وحافى وفى رقبته مقطف.. به كرات وفجل ولفت وعيش وجبنة ولبن وسجاير. وهو يأكل من هذا وهذا ويجعر ويقول لأبيه: هات مليم عشان اشترى طعمية.

ثم يأتى من بعد هذا استخدام فنان الارتجال للشخصية المثبتة المتكررة، مثل شخصية الخادم كامل، والشخصية النمطية التى تظهر بين نص وآخر ولكنها ذات وجود دائم فى عائلة الكوميديا المرتجلة. شخصيات مثل الأبضاى والعاشق والفتاة اللعوب الواسعة الحيلة، والزوجة العاشقة المتظاهرة بالبراءة، واللص، والضابط، والملك، والوزير والأب العنيد.. والعايق.. الخ.

(1) فى فصل اسمه بعجرة. يحدث صدام مادى بين الممثلين والمتفرجين إذ تقضى الارشادات المسرحية بأن يتدحرج العجوزان: «أبو بعجرة، وأم بعجرة.. حتى يقعا على الناس».

وهذه كلها شخصيات جاهزة، لا يتعب فنان الارتجال فى خلقها، وإنما يمد يده فيخرجها من المخزن ويدفع بها إلى العمل، تماماً كما يفعل فنان الأراجوز أو العرائس. وهى بالقياس إلى كامل، تعد شخصيات مساعدة، همها الأول أن تعطى هذا الأخير فرصه المتوالية للتنكيت والهذر والسخرية والقيام بألعاب الكباريه والحواة. إن كامل هو ابن البلد الذكى، الغبى، الطيب، المكار، الحشرى، اللامبالى، الذى لا يمانع فى أن يستقبل الهدايا من المشتبه بهم، وإن كان له فيهم رأى لا يتغير. ثم يعتمد الفنان بعد هذا كله على عنصر الرقص والغناء لزيادة امتاع الجماهير، كما يحدث فى فصلى: لوكاندة البرية، وشكلضم وشكلضمة، حيث يدعى «الالاتية» لمصاحبة الرقص، ترفيهاً عن النزلاء فى «اللوكاندة»، ولزفة العروسة فى: «شكلضم».

وفى فصل الصندوق، تقيم الشخصيات فيما بينها حفلا ترفيهيا يغنون فيه أغنية شعبية هى: «بيضه بيضا بيضانا ليش على حردانه.»

وفى فصل الصندوق، تقيم الشخصيات فيما بينها السود على الضباط فيقيمون حفلا يرقصون فيه رقصة الدلوكة، وينتهز كامل فرصة انشغالهم لخطف ابن رئيسهم.

وفى فصل: ملجأ الايتام المنسوب الى محمد كمال المصرى «شرفنطح» يدور مشهد بين كامل وزوجته التى هى بسبيل الوضع ولاتجد دجاجا تأكله كما هى العادة الشعبية. يذهب كامل الى بائع الدجاج، فيجرى بينهما حوار على وزن أغنيتى ياسلام على اللفة و«اياحه» ويشترك فيه الجوق:

كامل: انتعها ياربى، وفرح قلبى، واجبر بخاطرى وأبيع العدة.
الفروجى: فراخ بداره، يأولاد الحارة. أكل الامارة خدوا لكم فرخة. يافراخ، يافراخ بدارة.
كامل: عم يافرخانى، فراخك عجبانى!
الفروجى: أوكل م الضانى، يافراخ، يافراخ بدارة.
كامل: فرجنى الجوز ده. عم يافرخانى؟
الفروجى: أدى جوز فيومى، أكبر م الرومى. يا فراخ، يافراخ بدارة.
كامل: وكم تمن ده ياعم يافرخانى؟
الفروجى: عشرين قرش.
كامل: صلى ع النبى. زيد النبى صلا. عشرة صاغ.
الفروجى: يفتح الله .
كامل: (يسيب الفرخة تطير)
الفروجى: فراخى ياناس!
الجوق: لا لا لا لاه.
الفروجى: حوشولى فراخى!
الجوق: لا لا لا لاه.

الفروجى: دا أنا راجل عاجز.
الجوق: لا لا لا لاه.

(شوية هنك على وزن: اياحة).

وواضح من هذه الأمثلة أن فنان الارتجال ينظر إلى مسرحه على أنه عرض شامل لفنون عديدة. وفى المثلين الأول والثانى يهدف الفنان إلى مجرد إمتاع رواده، أما فى المثل الثالث، فإنه يسند إلى الرقص وظيفة أخرى إلى جوار الإمتاع، وهى تلهية اللصوص، وصرف أنظارهم.

✲✲✲

ننتقل بعد هذا إلى الحديث عن موقف مسرح الارتجال - كما يتضح من خلال فصول جورج دخول - من المسرح المكتوب. لقد اتخذ مسرح الارتجال من المسرح المكتوب موقفاً مزدوجاً، فهو اعتبره مصدراً لموضوعاته، سواء فى ذلك الهزلى أم الجاد، وهو فى الوقت ذاته جعله هدفاً للمحاكاة الهزلية والسخرية. وهناك دلائل قد تشير إلى تأثر فصول جورج دخول ببعض مسرحيات صنوع مثل مسرحيتى: الصداقة، والعليل.

فى المسرحية الأولى فتاة سافر ابن عمها، الذى تحبه إلى انجلترا، ولم يصلها منه رسالة فهى ملهوفة عليه، تبيت وتصبح ولا هم لها إلا تلمس رسائله - دون جدوى. وهذا الموقف ذاته، مكتوباً بطريقة أكثر حيوية وكوميدية، نجده فى مستهل فصل: خيانة الأصحاب. وفى مسرحية العليل، نجد فكرة الطبيب الذى يدخل فى رهان مع مريضه على أنه إذا شفى، فقد وجب على المريض أن يزوجه أخته «التى يحبها شخص آخر وتحبه هى بدورها». ثم استغلال لهذه الفكرة فى فصل اسمه: «فرة واحد وفرة اتنين». حيث يدخل العاشق فى رهان مماثل مع الأب على أن يشفى ابنته فى مقابل أن يتزوجها: وفعلاً تشفى البنت ويتزوجها العاشق المتظاهر بأنه طبيب.

وعلاوة على هذا ربما يكون جورج دخول قد أفاد فى فصل: المعلم التعيس[1] من تقليد الضحك من اللهجات المختلفة والمشارب المتنوعة للشخصيات. وهو التقليد الذى اتبعه صنوع فى كثير من مسرحياته، وأخص بالذكر منه: «ابو ريدة، وكعب الخير». وإن كان التقليد متبعاً من أيام ابن دنيال.

ولكن أوضح مثل على الالتقاء بين مسرح الارتجال وبين المسرح الجاد ما نجده فى حالة مسرحية «عفيفة» التى اقتبس موضوعها «أحمد ابو خليل القبانى»، وجعل منها مسرحية أدبية شعرية غنائية، تمتلئ بالأحداث الفاجعة، وتنتهى بالنهاية السعيدة التى يصر عليها

(١) راجع المسرحية فى الأدب العربى الحديث. دكتور محمد يوسف نجم. ص ٤٣٨ - ٤٣٩.

الجمهور دوماً. وتدور مسرحية عفيفة حول الصراع بين عفة البطلة، وبين خسة وشهوانية الأمير سليم. ذلك إن الأميرعلى - زوج عفيفة - يخرج للحرب، لنجدة صديقه وحليفه الأمير زهير، بعد أن استجار به هذا الأخير من عدوان وقع على أرضه. ويقرر الأمير على أن يجعل الأمير سليم نائباً عنه فترة غيابه، وأن يوليه الأحكام، فما أن يسافر الأمير على حتى يكشف الأمير سليم عن غرام يتأجج داخله نحو الأميرة عفيفة. ولكن الأميرة تصد سليم، برفق أولاً، ثم بعنف بعد ذلك، فلا يزيده هذا إلا رغبة فى امتلاكها، ويقرر أن يكرهها على وصاله إكراهاً. فلما تتأبى، يودعها السجن، بحجة أنها زانية، خانت عهود زوجها. ثم يستصدر من الزوج الغائب إذناً بقتلها وقتل وليد لها، أنجبته فى السجن، ويأخذها جلادان فعلاً لينفذا فيها الأمر. غير أن السيافين تأكدا من براءة الأميرة، فتركاها فى مكان غير آهل، تحت رحمة الأقدار، ولم ينفذا فيها قرار الإعدام. وكان الله لطيفاً بها، فساق إليها شاة عاشت على لبنها وصوفها هى ووليدها. ثم يعود الزوج ويعلم بالقصة، فينقذ الزوجة والولد، ويقتل نائبه وتنتهى المسرحية باجتماع الشمل، وانتصار الحق على الباطل.

هذا ملخص للقصة كما وردت فى مسرحية القبانى.

أما فنان الارتجال فإنه اتخذ من البداية موقفاً من القصة، فقرر أن يحيلها إلى هزلية، وسماها «رواية جنفياف الهزلية» ومن ثم أدخل عليها تعديلات محددة تخدم غرضه. فأولاً وقبل كل شئ أدخل شخصية الخادم الهزلى كامل، وزوجته شكشوكة، وأدخل على الحوار ما يضمن لكامل أن يقوم بوظيفته الكوميدية التقليدية من سخرية من الأكابر، ومفارقات يستحدثها بين واقعهم وواقع الشعب، وهذا كله سوف نعرض له حالاً.

ومن بعد هذا عدل الفنان فى خطوط القصة بما يجعلها أكثر قبولاً لدى الشعب، وأجدر أن تشعل خياله. تبدأ المسرحية بالملك وحاشيته وزوجته. الملك يشكر الله، ويسأل وزراءه عن أحوال الشعب، ويأمرهم بالعمل على راحته ومنع الظلم وغلاء الأسعار. ثم يثنى على زوجته.

وهنا يدخل عليه رسول بنبأ فحواه أن الملك بيلمان أغار على البلاد، فيقرر الملك أن يخرج لقتاله، ويصر على أن يفعل هذا بنفسه، لأن والده أوصاه بأن يخرج فى أول حرب تتعرض لها البلاد، فهذا أدعى إلى أن تهابه الرجال.. وفعلاً يولى الملك وزيره نائباً له، ويخرج. ويخلو الجو للوزير، فيراود الزوجة عن نفسها ويهددها بالويل إن لم تستسلم. تستنجد هذه بكاتم السر وتسلمه خطاب استغاثة إلى زوجها، ولكن الوزير يكتشف الأمر ويطلب الخطاب فيرفض كاتم السر ويخرج من لدنه ليموت من بعد بطعنة من الوزير. وتصر الزوجة على عفافها، فينشر الوزير فرية فى السراى مؤداها أن علاقة تقوم بين الملكة وبين كاتم الأسرار، ومن ثم توضع الزوجة فى السجن. ويقرأ الوزير من بعد أمراً من الملك الغائب بإعدام الزوجة، فيأخذها سيافان إلى البرية لقتلها هى وولدها، أما أحد السيافين فقاس. والآخر حنون. فيقع بينهما نزاع حول من يقتل أولاً: الزوجة أم ابنها. فيصر السياف الحنون على أن يجيب الأم إلى طلبها بأن تقتل هى أولاً، حتى لا ترى إبنها يذبح أمام عينيها.

ويحاول السياف الحنون أن يقتل الملكة فتفشل محاولته ثلاث مرات، مما يدعوه إلى القول بأن هذا دليل على أن الزوجة مظلومة. ويدعو إلى العفو عنها. ويقع بين السيافين نزاع جديد، ويدفع القاسى بأنه لا مفر من قتل الملكة لأن الوزير طالب - كدليل على موتها - بزجاجة من دمها، وبإحدى عينيها فيرد السياف الحنون بأن من السهل قتل كلبة السياف القاسى المسماه فلورا، واستخدام دمها وإحدى عينيها. ويثور القاسى مفضلاً أن تموت الملكة على أن تهلك كلبته. ولكن الحنون ينتصر، ويقتل الكلبة، بين بكاء السياف القاسى، ثم يؤخذ على الملكة عهد بألا تبارح مكانها.

يصل الملك من الحرب منتصراً ويعلم من كامل بما دبره الوزير من مكر، فيقبض على الوزير ويسجن. ثم يخرج الملك للصيد، ترويحاً عن نفسه، بعد أن كاد الكمد يقتله، ويطارد غزالة فإذا بها تتجه إلى مغارة. ويقترب الملك من المغارة فيرى شبحاً عارى الجسد إلا من فروة. ويخاف الملك ولكن الشبح يمد له يده بشئ يعلق بسيفه فإذا به خاتم الملك الذى سبق أن أعطاه للملكة.

ويعود الشتيتان إلى القصر، وتحدث مواجهة بين الوزير والزوجة، وتظهر الحقيقة كاملة فيرتمى الوزير على قدمى الملكة طالباً العفو، فتتأثر وتعفو عنه، ويتأثر الوزير بدوره من رحمة الملكة فيقتل نفسه. ثم يظهر رجلان مقنعان، وحين يرفعان قناعيهما نعرف فيهما السيافين. أما الحنون فيمنح وساماً. وأما القاسى فيقول: ما فعلت إلا أن نفذت أمر الملك. فينال هو الآخر وساماً. وبهذا تنتهى «رواية جنفياف الهزلية».

وواضح من هذا الملخص أن النص[١] الشعبى أكثر قرباً إلى خشبة المسرح من النص الأدبى الذى كتبه القبانى. إن تهمة الزنا التى يلصقها سليم الصاقاً، وبغير تبرير بالملكة، يجلوها النص الشعبى بقصة قصيرة حول علاقة بين الملكة وكاتم الأسرار، ثم يبتكر حادثة الخطاب وما يلى من صراع وقتل، كى يدعم الحادثة فى أذهان وأبصار متفرجيه. فضلاً عن أن مسلك الزوجة فى النص الشعبى أكثر معقولية، فبدلاً من أن تكتفى بالتفجع، تحاول إفهام زوجها حقيقة ما يحدث.

كذلك يجعل النص الشعبى من السيافين شخصيتين أكثر حياة عن نظيريهما فى نص القبانى. فبدلاً من أن يكونا مجرد أداتين للإعدام يدير بينهما صراعاً، بعد أن أضفى على الواحد صفة وعلى الآخر صفة مناقضة. ثم دعم هذا بقصة لافتة للنظر حول دم الزوجة ودم الكلب، وأحداث مفارقة بين قيمة الملكة وقيمة الكلبة عند السياف القاسى. ثم أدخل السيافين من بعد مقنعين، وأجرى مشهد توزيع الوسامين بما فيه من جذب قصصى وبصرى، وما يحمله

(١) من الواضح أن هذا النص يعتمد فى حوادثه على مصادر متعددة، منها الخيال الشعبى الصرف، ومنها مسرحية «عفيفة»، كما كتبها القبانى. ومسرحية جنفيف التى ترجمت ونشرت بالاسكندرية عام ١٩٠٣ - راجع تقديم محمد يوسف نجم لنصوص القبانى - بيروت - ١٩٦٣.

من منطق لا يقاوم، يتقدم به السياف القاسى وينال من ورائه وساماً هو الآخر.

فالنص الشعبى للقصة أكثر تقبلاً لفكرة المسرح، وأجدر أن يستحوذ على عواطف الناس. غير أن الفنان لا يكتفى بهذا، وإنما يدخل عليه تعديلات وتحسينات نعلم بها من النص الذى وصلنا. ففى الملاحظات التى وردت بعد انتهاء النص نعلم أنه من المفروض فى الفصل الأول أن يسأل الملك عن كامل، فيدخل هذا ليسأله الملك:

الملك: أين كنت؟
كامل: يا مولاى كنت ماشى بجوار الكرار فسمعت صائح بالمطبخ فدخلت المطبخ وجدت الطباخ خطفته قطة.

ونعلم أيضاً أن الملك يغنى قصيدة حماسية عند خروجه للحرب، فيرد كامل بقصيدة هزلية مثل: «واشوق قلبى لحرب» وهى قصيدة ترد فى الجزء العاشر من الفصل الأول من مسرحية القبانى ويلقيها أحد القواد. وأغلب الظن أن كامل كان يلقى قصيدة تحاكيها محاكاة هزلية، كما يحدث عادة فى المسرح الهزلى. وعندما تبكى الملكة بعد تهديد الوزير لها، يدخل عليها كامل ويبكى هو الآخر بكاء مختلفاً، أى مضحكاً، كما تقول ملاحظة. وحين ينشر الوزير فرية العلاقة بين الملكة وكاتم السر، يندفع الجميع يؤنبون الملكة، ويؤنبها كامل بطريقته الخاصة - يؤنبها - كما تقول ملاحظة - «يتلون ويفارق على الحالة الحاضرة» أى يتصرف بطريقة هزلية ويلقى نكاتاً تمس الواقع الذى يعرفه ويعانى منه المتفرجون. وحين تستدعى زوجة كامل المسماه شكشوكة زوجها إلى السجن بناء على طلب الملكة، لا يتورع كامل عن الهذر فيقول:

كامل: لا بأس عليك يا مولاتى قد أصبحت من أرباب السوابق.
شكشوكة: عيب يا كامل، الملكة حزينة.
الملكة: اقسم لى يا كامل بأنك لا تخرج سرى لأحد إلا للملك فقط.
كامل: (يضع يده على شكشوكة) وحق البلاط الشكشوكى وملابسها الملوكى، لك ما طلبت.
الملكة: (تكتب خطاباً) هذا داخله سرى فلا تسلمه إلا للملك.
كامل: ربما يا مولاتى لا يصدقنى الملك!
الملكة: (تسلمه جواهر أهداها لها الملك ليلة الزفاف) وهذه أمارة ثانية[1].
كامل: (يرى المولود فيحمله ويهننه ثم يسلمه لأمه) ابنك رايح يضرب على جيبى.

وقبل ظهور أحد السيافين فى البرية، يكتب كامل خطاباً مزوراً صادراً عن الملك يأمر فيه بالعفو عن الملكة، ويعرضه على السياف، الذى يضاهى إمضاء الملك الحقيقية بالإمضاء المزورة ثم يقول:
السياف: الملك كاتب عند حضور كامل اقتلوه.

(١) يسعى كامل بطمعه التقليدى إلى الاستيلاء على الجواهر.

كامل: (يفر هارباً)

أمثال هذه اللمسات الهزلية لا يتردد الفنان الشعبى فى أن يدخلها على النص، أى نص، ما دامت تخدم غرضه، وهو خلق العرض الحى، الذى يجذب ويمتع.

❋❋❋

فى المثل السابق وجدنا فنان الارتجال يستولى على نص متداول من المسرح الجاد المكتوب فيفيد منه، ويدخل عليه من التعديلات والتحسينات ما يحقق غرضه. ولكن الفنان لا يكتفى بهذا فى أمثلة أخرى، بل هو أحياناً يسخر سخرية واضحة من المسرح الجاد، ويحاكيه محاكاة هزلية. من ذلك ما جاء فى فصل خيانة الأصحاب، الذى تقدمت الإشارة إليه. فى هذا الفصل يفقد أب ابنته العزيزة، فيذهب للبكاء على قبرها هو وكامل، ويدور بينهما المشهد الهزلى التالى:

الأب: وأأسفاه عليك يا بنتاه.
كامل: آه يا خراب بيتتاه.
الأب: وامصيبتاه عليك يا بنتاه.
كامل: آه يا قصف عمراه.
الأب: وابلوتاه عليك يا بنتاه.
كامل: وانتف لحيتاه على والداه. (بعد مناوشة) قوم يا معلمى نروح وصبر نفسك!

(يخرج الأب وهو محنى وزعلان جداً)

السخرية هنا من المسرح الجاد عموماً، ومن تقليد البكاء على القبور، ومن لغة هذا البكاء، ومن فكرة الحزن الأبدى الذى لا ينتهى. هذا الحزن الذى يحدث كامل بينه وبين مطالب الحياة مفارقة واضحة حين يقول مردداً لغة الواقع: قوم يا معلمى نروح وصبر نفسك!

لا مفر من ترك البكاء والعودة إلى البيت.

وقد أصبحت السخرية من المسرح الجاد جزءاً لا يتجزأ من تقاليد المسرح الساخر. نجد أمثلة من هذه السخرية فى نصين آخرين من النصوص المنسوبة إلى فنان الارتجال محمد المغربى وهما: اللقيط وسنبل. فى اللقيط، بعد حوادث طويلة عريضة، يتزوج شاب - دون أن يدرى - من أخته، ثم تفاجئه أسرته وخادمها كامل بهذا السر الخطير، فيدور المشهد التالى الذى يحمل سخرية واضحة من مسرحية الفواجع، والطريقة التى تنتهى بها أحياناً بقتل الشخصيات جميعاً:

كامل: (الشاب) أختك مراتك، وأمك حماتك.
الشاب: آه، أجوز أختى؟! لازم أموت نفسى. (يضرب نفسه بسكين ويموت).

الأم: البنت تجوز أخوها؟! يا دهوتى. (تقتل نفسها بالسكين).
الأفندى: بقى بعد تعبى فيه وجعلته ابنى يموت؟ (يقتل نفسه بالسكين).
البنت: بقى أمى تموت، وأنا أجوز أخويا، وكل العيلة تموت لأجلى؟ لازم أموت نفسى. (تمسك السكين وتحرك بطنها وتشير إليها بالسكين).
البنت: كامل! اضرب، اضرب، اضرب! (تضرب نفسها وتموت).
كامل: (يمسك السكين) بقى معلمى مات والولد مات والبنت وأمها ماتوا وأنا أفضل؟ لازم أحصلهم على التربة أخدمهم هناك. (يهم بضرب نفسه بالسكين. يتحرك ويتردد عدة مرات). لكن أنا ممتشى إلا بالصرمة. (يضرب نفسه لحذاء عدة مرات. ويدور بوسطه. ستار)[1].

وفى سنبل، تقوم معركة قرب النهاية بين كامل واللصوص، فيتصدى كامل لهم، وينفخ فى الواحد منهم مجرد نفخة فيقع قتيلاً، وبهذه الطريقة يتخلص من خصومه، ثم يلتفت فيجد سيده الكونت فينفخ فى وجهه هو الآخر، بحكم الحماس!

❋❋❋

ولا يأبه مسرح الارتجال بالمعقولية، ولا يهمه كثيراً إن ركب الشرق على الغرب، أو أقحم شخصية مصرية على حوادث غربية، بل يسعى مباشرة إلى هدفه دون تلبث.

فى فصل: «ابن الملك اللص المجهول» يظهر الملك هليمان وسط حاشيته، ويظهر قلقه على صديقه الملك لوديجا، الذى انقطعت رسائله، وهنا يدق الباب:

الملك: انظروا من بالباب؟
الطارق: كامل افندى.
الملك: كامل افندى؟ (يتفكر قليلاً) كامل خادم الملك لوديجا صديقى.. افتحوا له الباب.

هناك حاجة لأن يظهر كامل ويقدم هزلياته، مهما كان نوع المسرحية، فلا تتردد يد المؤلف فى الامتداد إلى مخزن شخصياته لتمسك كامل وتدفع به إلى المسرح. وتقوم حاجة أخرى فى «سنبل» إلى أن تدخل أخت رئيس العصابة قصر الكونت الغنى، فلا يجد المؤلف غضاضة فى أن يجعل الأخت تتقمص شخصية جارية اسمها سنبل، يأتى بها نخاس، هو أخ لرئيس العصابة.

إن كامل يريد أن يهزل، ويهارش مهارشة جنسية، ومن الطبيعى أن يفعل هذا مع

(١) كان محمد المغربى يعمل حوالى ١٩١٤. وقبل هذا بعامين، فى ٢١ مارس ١٩١٢ كانت فرقة جورج أبيض قد قدمت «أوديب»، وموضوعها زواج المحرمات. فلعل تمثيلها آنذاك قد حفز فنان الارتجال على هذه السخرية.

خادمة[1] مثله أو جارية، وإذن فلتدخل الجارية على الجو الأوروبى، ولتفعل المعقولية ما تشاء، ما دام الجمهور موافقاً. والجمهور فى مسرح الارتجال هو ملك العرض وصاحبه دائماً. ولذلك يخدمه الفنان من كل سبيل، ويحسب حسابه دوماً. وينص على ضرورة مراعاة حساسياته، إذا ما قام موقف يهدد بجرح هذه الحساسيات.

فى فصل: «ابن الملك - اللص المجهول»، يقوم الوزير الشرير بتحذير الشاب لدريك، ويضعه إلى جوار الملكة فى السرير، ثم يرسل فى طلب الملك وحاشيته، ليروا بأعينهم كيف يخون الشاب سيده وولى نعمته. ولكن وضع امرأة ورجل فى سرير واحد أمام أعين المتفرجين ربما آذى شعورهم. هنا يقول النص: يوضع الشاب على سرير الملكة «إنما ظهره، يكون للبنت حتى لا نزعل المتفرجين».

وحين لا يكون فنان الارتجال متعمداً السخرية من الأكابر وحياتهم، وذلك بالهبوط بمستواهم إلى مستوى الشعب، يجئ تصوره لحياتهم حافلاً بالمفارقات التى تبعث على الضحك. فى فصل: «خطرات العشق، أو عشق التلمذة» شاب فقير، يحب فتاة غنية، هى ابنة كونت، وتحبه الفتاة بدورها. وكلاهما تلميذ بالمدارس. وحوادث الفصل أوروبية. ولكى يصور الفنان حياة الفقر يجعل أبا الولد يناديه فى أول الفصل ويعطيه رغيفاً ونكلة، ويطلب إليه التوجه إلى المدرسة. أما البنت الموسرة، سليلة الأكابر، فنصيبها «عمود أكل»، يوصله لها الخادم فى المدرسة. وهو كل ما استطاع فنان الارتجال أن يتخيله على سبيل الترف الذى يليق بابنة كونت، ويفرقها من أولاد الفقراء..!

ويقف فنان الارتجال موقفاً واضحاً لا عقد فيه من موضوع الأصالة. فهو لا يجد غضاضة فى أن يقلد غيره، ولا أن يستولى على موضوعاتهم، ولا أن يكرر فى فصل بعد آخر نمراً معروفة، يجد أنها تستثير الضحك دائماً.

نجح جورج دخول فى ابتكار شخصية كامل، فلم يتردد فنانو الارتجال الذين أتوا من بعده فى الاستيلاء على الشخصية وتمثيلها لحسابهم. وحدث الشئ ذاته فى حاله شخصية كشكش بك، التى طلع بها الريحانى، فتسلمها غيره من الفنانين، وإن كان لهذه الشخصية - شخصية العمدة المولع بالنساء - سلف فى شخصية الشيخ عاشور الذى ورد ذكره فى نص غير كامل[2] ربما يمكن نسبته إلى الفنان «عبد القادر سليمان»، الذى قدم فاصلاً بعنوان «الشيخ عاشور» فى مقهى شيبان بالاسكندرية عام ١٩١١.

واعتبر فنانو الارتجال موضوعات فصولهم ملكاً مشاعاً، حلالاً لكل منهم. نجد فصل الوزير الخائن عند جورج دخول، ونجده أيضاً عند محمد كمال المصرى «شرفنطح» والثانى طبعاً

(١) هذا ينطبق على السياق الحالى فقط، ولكن كامل مأذون له أن يفعل ما يشاء فهو المضحك الحر التصرف، ذو الرخصة الشاملة، كما يقول الانجليز!

(٢) يصف ما وصل إلينا من النص محاولة عشيق الحصول على الفتاة التى يهواها رغم معارضة أبيها. ويضيق الأب بهذه المحاولات فيقرر تزويج البنت من صديقه العمدة الغنى الشيخ عاشور. ويكتب الأب خطاباً إلى العمدة ويكلف =

قد اقتبسه من الأول. ونجد عفيفة التى قدمها جورج دخول اقتباساً من القبانى تظهر باسم ويحاول السياف الحنون أن يقتل الملكة فتفشل محاولته ثلاث مرات، مما يدعوه إلى القول بأن هذا دليل على أن الزوجة مظلومة. ويدعو إلى العفو عنها. ويقع بين السيافين نزاع جديد، ويدفع القاسى بأنه لا مفر من قتل الملكة لأن الوزير طالب - كدليل على موتها - بزجاجة من دمها، وبإحدى عينيها فيرد السياف الحنون بأن من السهل قتل كلبة السياف القاسى المسماه فلورا، واستخدام دمها وإحدى عينيها. ويثور القاسى مفضلاً أن تموت الملكة على أن تهلك «ابن السياف» عند فنان ارتجالى آخر اسمه «حافظ حلمى الشهير بحافظ ليمون» الذى يسرد القصة، ويملؤها بالسجع ثم يقول فى ملاحظة على النص الذى كتبه بخط يده «هذه الرواية من تأليفى» !

ويستخدم فنان الارتجال النمر المعروفة بلا تحرج فى فصل وراء فصل. وقد تقدمت الإشارة إلى التنبيه الذى ورد فى آخر فصل: «خياطة وخياطة» من أن دور العاشق ونمره تنفع فى فصلين آخرين هما ملعوب الكاس وحرامى الصفيحة، من فن جورج دخول.

فهذا محمد المغربى يكرر نمرة معروفة أخرى هى نمرة المناداة على كامل وطلب الكرسى وإحضارها والجلوس عليها وما ينتج عن هذا كله من نكات وألعاب فى فصل: «الابن اللقيط»، و «سنبل»، و «زواج الأب قبل بنته». ولا يبالى فنان الارتجال أن يتحرك فى دائرة ضيقة من الحوادث وأماكن حدوثها.. ففصوله، إما محلية الحوادث تدور فى رحبة أمام البيوت، بحيث يدخل إليها الممثلون من البيت أو يتركونها إليه. أو هى تدور فى قصور الملوك ابتداء، ثم تنتقل الأحداث إلى خلاء أو منظر بحر، أو برية.

= كامل بتوصيله، ثم يدور المشهد التالى فى بيت العمدة. يقول النص:

«يظهر رجل فلاح جمص جداً وخدامه مثله. بعد جملة فلاحى مع بعضهم بدخل عليهم كامل. يضحكوا عليه. بعد مناوشة يعطيهم الخطاب. الشيخ عاشور يعطى الجواب لخدامه قائلاً خد هذا الجواب اجرى الوجوجة اللى فيه. خدامه يقرأ الجواب. فيفرح عاشور ويتنطط:

عاشور: البنت حلوة يا وله؟
الخادم: حلوة جوى يا عم. يا شعرها يا عم.
عاشور: ما له يا وله؟
الخادم: حبال جمال
عاشور: وأنا شعرى يا وله؟
الخادم: ما له يا عم؟
عاشور: شعر خرفان.
الخادم: يا عنيها يا عم.
عاشور: ما لها؟
الخادم: عيون غزلان.
عاشور: وأنا عينى يا وله؟
الخادم: عيون صرصار.

وكما أن بعض الشخصيات فى المسرح الارتجالى ثابتة فهناك أيضاً موضوعات ثابتة وخواتيم للفصول ثابتة، كذلك ثمت حوادث دائماً تحدث فى فنادق، وفيها لصوص يقتحمون الفندق أو شخصيات تطرأ على الفندق مثل كامل وصديقه، أو كامل وابن الملك.. الخ. وهناك ثلاثة فصول كاملة عن حياة الفنادق فيما وصلنا من نصوص هما: لوكاندة باريس، لوكاندة البرية، فصل ينى.

أما الخواتيم الثابتة، فمثل عليها ما يحدث فى فصل: ابو الريش من زواج كامل من ابنة رئيس العصابة فى: الحرامية البحرية، فهذه زيجة ملائمة لخادم مثل كامل. ومع ذلك، فأحياناً ما يتزوج من أقارب رئيس العصابة شخصيات محترمة. ففى فصل: «اللص العاشق» تتزوج طبيبة من ابن رئيس اللصوص، بعد أن تمسك حبيبها بالزواج من الفتاة التى تعاهد وإياها على الود.

والملاحظ أن المسرح المرتجل - بوصفه مسرحاً شعبياً - يحترم الحب والزواج، والعقد بين المحبين ما أمكن. وكثيراً ما يؤخذ رأى البنت فيمن تتزوج ويؤخذ برأيها. وكثيراً ما يسمح لها بالزواج من حبيبها، بعد أن تثبت بسعة الحيلة أنها تستحقه.

ومن أمثلة الخواتيم الثابتة أيضاً إسدال الستارة على موت عام، أو عراك، يجده فنان الارتجال أوقع طريقه لإنهاء الفصل، دون تزمت ولا التفات إلى معقولية.

ورغم أن مسرح الارتجال فى مصر قد قام - فى التحليل النهائى - نتيجة لتصور شعبى للمسرح موضوعاً، وأداء، فإنه تأثر من حيث الحرفية بالمسرح الغربى فتجد النصوص تتحدث عن ممثلين يؤدون «تابلوه» ويخرجون ويدخلون من تون المسرح، كما أن هناك محاولات لاستخدام المهمات المسرحية أداة للإقناع مثلما يحدث فى فصل: «يد السوء المقطوعة» حيث يقطع الضابط يد لص، فيقول النص: «اليد هى جوانتى يكون فى يد اللص وعند صياحه: آه يمضى، أى لا يظهر بالمسرح. وبعض النصوص تتحدث عن مؤثرات مسرحية لا بأس بها من ناحية التقدم مثل النور الملون، والنار الصناعية.

وقد ربط الدكتور محمد يوسف نجم عند الحديث عن فن جورج دخول بين مسرح الارتجال المصرى والكوميديا دى لارتى، وافترض أن يكون المضحكون المصريون قد اطلعوا على أعمال الكوميديا دى لارتى، فقويت - بتأثير هذا الإطلاع - النزعة عندهم إلى وصف الحياة الشعبية واستخدام اللهجات الخاصة وسيلة للإضحاك[1].

والربط بين الفنين أمر مشرع يمكن تبريره على أساس من نقاط التشابه العديدة التى تقوم بين الفنين مثل:

(١) المسرحية فى الأدب العربى الحديث - ص ٤٣٩.

اتفاق الممثلين على خطوط رئيسية لقصة مسرحية ثم اتجاههم من بعد إلى تمثيلها عن طريق ارتجال الحوار. وقد وجدنا فى حالة الفن المصرى، كيف أن مناقشات كانت تقوم بين الممثلين حول خطوط القصة، كان من نتيجتها أحداث تعديلات أو إضافات عليها. حدث هذا فى فصل أبو الريش. كذلك حدث - فى الكوميديا دى لارتى والكوميديا المرتجلة المصرية - أن أدى غياب المؤلف المرموق إلى اعتماد الممثل على قدراته التمثيلية فنشأت بهذا فنون فى الأداء تعتمد على الحركة البهلوانية، وعلى التمثيل المبالغ فيه، وعلى التمثيل الصامت، وعلى الرقص.. مما وسع كثيراً من آفاق الممثل، واستدعى أن يكون مدرباً تدريباً خاصاً وأن يتمتع بلياقة بدنية كبيرة. ونحن لو تخيلنا ممثلينا الحاليين يؤدون بعض نصوص مسرح الارتجال، لتبينا على الفور أنهم محتاجون إلى تدريب شاق، قبل أن يستطيعوا أداء أدوارهم فيها بنجاح.

كذلك قامت فى الفنين الحاجة إلى الاعتماد على المواقف وقطع الحوار، والشخصيات المثبتة. وهذه العناصر الفنية كان الممثل يحفظها عن ظهر قلب، ويؤديها فور أن تلوح له فرصة مناسبة لفنه.

كذلك أعطى فنان الكوميديا دى لارتى - مثل فناننا المصرى - نفسه أقصى درجات الحرية فى معاملة القصص المسرحية، فركب موقفاً على موقف وأدخل شخصية على بيئة، ولم يحترم فى هذا كله إلا تجربته العملية التى أثبتت له أن مواقف بذاتها أو كلمات معينة أو حركات محددة تنتزع إعجاب الجماهير، ومن ثم حق عليه أن يلتزم بها.

أما كيف أطلع الفنانون المصريون على أعمال الكوميديا دى لارتى فسؤال من العسير الإجابة القاطعة عليه. ربما تكون بعض الفرق الأجنبية الجوالة قد حملت معها بقايا من هذا الفن الدارس، وألقت بهذا بذوره فى التربة المصرية. أو ربما يكون روح الكوميديا دى لارتى قد تسرب إليهم بطريق غير مباشر من خلال أعمال صنوع[1].

على أن من الحكمة دائما أن نتذكر أن الكوميديا دى لارتى هى نوع من الفن المسرحى الشعبى له نظائر فى بلاد أخرى مثل الفاصل الفكاهى فى انجلترا. وأن الرغبة فى الارتجال والقدرة عليه معروفة وممارسة فى التجمعات الشعبية المختلفة، وأن تاريخها فى مصر يمتد - على الأقل - إلى أيام العروض الظلية التى قدمها ابن دنيال.

والواقع أن مسرح الارتجال هو فى التحليل النهائى له، فن مسرحى معبر عن الشعب وموجه له، وأن تأثر فى تكنيكه ووسائل عرضه بفنون وافدة إلى البيئة[2].

---

(١) سبقت الإشارة إلى قرائن تدفع إلى الاعتقاد بوجود هذا التأثير.

(٢) يحسن أن نشير هنا إلى ما نشرته الأهرام عام ١٩٦٣ من نصوص مسرحية، قدمها «شوقى عبد الحكيم» و«أحمد بهجت» تحت اسم مسرح الفلاحين. وقد أثارت يومها جدلاً كبيراً، بين من رحبوا بها على أنها مسرح شعبى =

ابتلع النص المكتوب، سواء أكان موضوعاً أم مقتبساً أم مترجماً - فن الكوميديا المرتجلة فى بلادنا.

هذا فنان الارتجال محمد كمال المصرى، يذوب فى فرقة نجيب الريحانى ويصبح ممثلاً نظامياً بها، يؤدى أدواراً مكتوبة معدة من قبل. وهذا على الكسار، الذى نشأ فى حى السيدة زينب ممثلاً مرتجلاً على مسرح مرتجل[1]، يتلاشى فى الفكاهيات الاستعراضية والفنتازية التى سرعان ما أخذ يقدمها بعد انتقاله إلى العمل فى شارع عماد الدين. ومن ثم ينكمش جهده فى الارتجال فيصبح نكتة يتبادلها مع متفرج، سواء أكان هذا المتفرج شخصاً غريباً جاء إلى المسرح بقصد الفرجة، أم كان أحد أتباع على الكسار، اتفق معه الفنان على تمثيل دور متفرج فى الصالة، كى يشجع رغبة الجمهور فى الاتصال المباشر بين الصالة وبين الخشبة، دون أن تتعرض المسرحية المعروضة لخطر الارتجال الحقيقى[2].

والواقع أن على الكسار قد حدد بنفسه مصيره، ووضع نهاية لنجاحه السريع فى المسرح، يوم قرر أن يعتمد على النص المكتوب وسيلة للوصول إلى جمهور كبير، بدلاً من أن يطور قدراته الارتجالية، وحب الناس لأن يتبادلوا وإياه النكات، فينتقل بهذا من مجرد الاشتباك المحدود مع الجمهور إلى مشاركة حقيقية وطويلة وفعالة بينه وبين فرقته من جهة، وبين جمهورحى يقظ من جهة أخرى، جمهور جاء لا ليستمع فقط أو يتفرج، بل وليوجه أيضاً، ويشارك.

هذا هو السبب الحقيقى فى أن عمر هذا الفنان الشعبى الكبير قد كان قصيراً، رغم ذكائه

= مبتكر نشأ فى الريف، وبين من اعتبروها تشويهاً أو تشعيباً لمسرحيات من المدينة.

وعلى ضوء الدراسة الحالية يبدو لى واضحاً أن نصوص الأهرام هى بالفعل آثار وافدة من المدينة إلى الأقاليم. هناك مثلاً نص، سعدان رأس الغول، الذى نشرته الأهرام، والذى كانت فرقة شرفنطح الارتجالية تمثله بطريقة أو بأخرى. وهناك ما ذكره الكاتبان عن ملابس كانت تشترى من الفرق القاهرية، وما يشير إليه حوار المسرحيات فى أكثر من موضع من تأنق فى التعبير مكانه المعقول مدينة كبرى. بالإضافة إلى ما ذكر عن الممثل «أحمد محراث» ومجده القديم فى القاهرة. ومن المنطقى بعد هذا أن نفترض أن يكون أحمد محراث وأمثاله قد نقلوا إلى الأقاليم - ليس فقط الملابس وذكريات المجد الغابر، وإنما النصوص أيضاً - والنصوص أولاً ! هذا إذ اكتفينا باستقراء نصوص الأهرام وبعض النصوص المنشورة فى هذا الكتاب.

غير أن هناك دليلاً أقوى من كل ما تقدم على أن الحركة فى المسرح الشعبى قد كانت من القاهرة إلى الأقاليم، وليس العكس، تجده فى السيرة الذاتية التى كتبها الفنان «محمد ادريس»، فنان المسرح المرتجل والمكتوب معاً، والتى قرر فيها صراحة أنه ذهب مع غيره إلى صميم الأقاليم، وتوغل حتى القرى والسوامر، وأفراح الفلاحين (راجع قسم النصوص فى هذا الكتاب). على أن نصوص الأهرام لا تظهر أى أثر لارتجال كان يتم أثناء تمثيلها. وأغلب الظن أن ممثلى الأقاليم والريف كانوا يلجأون إلى حفظ أدوارهم عن ظهر قلب، لأن الاعتماد على الارتجال يستلزم قدرات فنية كبيرة لا أظنهم كانوا يتمتعون بها.

(١) «منصة عالية من الخشب رفعت على عمد من البراميل الفارغة. لا ستار ولا مناظر مرسومة». متولى نور فى كتاب لم يشر عن مسرح الكسار.

(٢) يوسف ادريس فى الجزء الثالث من مقالته: نحو مسرح مصرى - التى نشرها بمجلة الكاتب.

الوقاد، وصبره الكبير على تحمل المشاق، ورغم أنه قد احتفظ من المسرح الشعبى بعدة عناصر أخرى هامة، مثل الحدوته الشعبية والمغامرات وقصص الملوك، والأغنية والرقص، والتهكم العذب على المسرح الجاد:

آدى احنا أهو وآدى زغـريبنا	اتكشكـشنا وملينـا جيبنا
احنـا يابيـه بتـوع كـيل لـه	بـلا همـلت بـلا أو تـلـو
نبـلـف أحسـن متـفـرج	بنرقـص له ونتـحنجل لـه
مدام شغلتنا فيـها مكسب	خلينا فـى تهجيصنا أنسب
دى الرواية الأدبيـة حالها	اللى كلها مواعظ وحـكم
يبـكـى يـا أبـو زكـية	يا خى جاتهم ألف نيله حزم

(لحن التمثيل الهزلى - مسرحية: «ولسه»)[1].

وبالطبع، لم تكن المسألة مجرد أن على الكسار قد مال شخصياً إلى النص المكتوب، ولا أن الريحانى أعرض عن العمل فى كباريه: «أبيه دى روز» فى دور خادم بربرى. إن السبب الحقيقى أن مصر كانت قد دخلت مرحلة المسرح النظامى وأن هذه المرحلة كانت هى التعبير الأساسى عن خط تطور المسرح فى بلادنا.

بدأت المرحلة بوصول «جورج أبيض» عام ١٩١٠، أول فنان عربى يتلقى تدريباً نظامياً فى فن التمثيل. وتلاه ظهور «عزيز عيد»، أول مخرج يرى أن عمله فن قائم بذاته، ويؤمن بالتدقيق، وإجراء التدريبات المتصلة. ثم جاء من بعد هذا قيام فرقة رمسيس، أول فرقة عصرية ذات كيان صلب واضح. ثم أعقب هذا كله معمل لإخراج فنان المسرح، بدأه «زكى طليمات» فى الثلاثينيات. هذا إلى جوار ظهور المؤلف المحترم من أمثال توفيق الحكيم.

كل هذا، جعل الدفع فى جانب المسرح النظامى أقوى بكثير مما كان يمكن لمسرح الارتجال الشعبى أن يبذله من جهد فى سبيل البقاء، خاصة والمجتمع كله يتطور فى خط قيام طبقة وسطى، تسعى جاهدة مخلصة لخلق أدبها، وتأييد مؤسساتها، وتنشر فكرة الاحترام فى كل مكان، وترى أن من مفاخرها الواضحة أنها قد أسبغت الاحترام على المسرح وفنانيه، ونظرت إلى فنان المسرح على أنه عضو عامل فى المجتمع، وليس واحداً من الخارجين عليه.

وبالطبع كانت هذه مفخرة لا شك فيها، ولكن إحدى نتائجها السالبة أنها قضت على التلقائية فى المسرح، وأخرجت النشاط المسرحى الشعبى من دائرة الاعتبار، وسحبت الأرض

(١) التهكم هنا موجه على السطح إلى مسرح الريحانى. ولكنه فيما هو أعمق مسدد إلى المسرح الجاد عامة، كما هو واضح من الإشارة إلى مسرحيتى شكسبير.

سحباً من تحته، فلم يلبث أن تضاءل، ثم اختفى أو كاد من على الخشبة، أو اندفع فى مسارب أخرى كالاذاعة، حيث نجد فناناً ارتجالياً مرموقاً مثل «المسيرى»، يخصص جهداً كبيراً لبرامجها[1].

واليوم يسيطر المسرح النظامى سيطرة تامة على الرأى العام، بحيث تعتبر كل محاولة من الممثل للابتكار أو الارتجال أثناء التمثيل جريمة كبرى اسمها جريمة الخروج على النص، تستحق عقوبات بعينها مثل الإنذار والخصم. وتعتبر كل محاولة من جمهور النظارة للمشاركة فى العرض المسرحى بالتعليق أو النكتة أو اقتراح تطوير الأحداث، توحشاً مسرحياً يستحق اللوم الشديد علناً، من جانب ممثل أو مخرج، وأحياناً يستدعى إنزال الستار مؤقتاً والتهديد بإنهاء العرض[2].

ومع كل هذا فلا يزال مسرح الارتجال الشعبى حياً بصورة أو أخرى.

نجده فى المسرح الكوميدى حيث لا يزال يسمح للممثل بأن يضيف الحركة أو النكتة أو الإيماءة، شريطة أن تجتذب هذه جميعاً ضحك الجمهور. وحيث لا يزال الممثل يستجيب لكلمة من الصالة، يدخلها فى النص لأنه يقدر أنها سوف تحوز رضا الجمهور. وحيث النص يطوع بين ليلة وأخرى ليكون أقرب إلى مفهوم الجمهور من النص الذى قدم فى الليالى الأولى لمسرحية ما[3].

ونجد المسرح الارتجالى الشعبى بصورة أوضح، فيما تقدمه فرقة الفنانين المتحدين من عروض. هنا نجد ظاهرة تجريب النص على الجمهور، وادخال التعديلات التى تتلاءم مع نتائج هذا التدريب. كذلك نجد النكتة الفورية المرتجلة، التى تتغير على مدار الليالى. ومعروف أن هذه الفرقة قد انبثقت عن فرقة «ساعة لقلبك» التى قامت على أساس واضح من الفن الكوميدى الشعبى، ألا وهو الشخصيات المثبتة، المتباينة المشارب واللهجات، والتى تشبه - من هذه الناحية - شخصيات الكوميديا دى لارتى.

هل أدعو إلى عودة المسرح المرتجل فى مصر[4]، وهل ثمة فائدة من هذه العودة؟

(١) لافت للنظر أن الإذاعة احتضنت التأليف الفورى أو الارتجالى، ممثلاً فى برنامج «مطب فى الهواء». الذى هو المقابل الإذاعى لمسرح الارتجال المثالى.

(٢) يروى عن يوسف وهبى أنه كان يقرع جمهوره بين الحين والحين، حين كان هذا الجمهور يصدر أصواتاً أثناء العرض، أو ينشغل عنه بأحاديث مسموعة. فكان يوسف يصيح فى هذا الجمهور:silence يا غنم!

ومن ضمن ما كان يؤخذ على مسرح الكسار من عار أن جمهوره كان يذهب إلى مكان العرض ومعه «حلل المحشى». مع أن عادة استصحاب الطعام إلى العروض المسرحية معروفة فى فنون شعبية معينة، مثل عروض الكابوكى فى اليابان، حيث يأخذ المتفرج معه صندوقاً به ما يحتاجه من طعام. والسبب فى هذا أن العرض المسرحى يمتد ساعات طويلة، قد تشمل النهار كله!

(٣) حدث هذا أثناء تقديم مسرحية زهرة الصبار على مسرح الجمهورية فى موسم ٦٧ - ٦٨. (٤) يبدو أن مسرح =

الجواب، نعم، أدعو إلى هذه العودة بكل قوة، وأرى فيها مغنماً كبيراً للمسرح المصرى، بفنانيه المختلفين، ما بين ممثلين، ومخرجين ومؤلفين.

إن المسرح القائم على فكرة نص مكتوب معد من قبل، أخرجه مؤلف عبقرى أو موهوب وأصبح وثيقة مقدسة لا يمكن - حذر الموت أو ارتكاب جريمة فنية - أن يتطرق إليه تعديل، لأنه شئ ثابت أزلى لا يتغير، هذه الفكرة ستسلم مسرحنا المصرى إلى الجمود الشديد، المهدد بالموت، مثلما فعلت فى بلاد أخرى كثيرة.

أنها أولاً مسئولة عن تجمد مسرحنا المصرى على الصيغة التى استوردناها من الغرب والتى ظللنا منذ أواسط القرن الماضى نستخدمها ما بين اقتباس وترجمة، حتى إذا قام بيننا مسرح مصرى بمؤلفين مصريين جاءت مؤلفاتهم هى الأخرى - كما لاحظ بحق وبشجاعة يوسف ادريس فى مقالات ثلاث نشرها فى الكاتب - استنباتاً للمسرح الغربى فى أرض مصرية، وليس خلقاً لمسرح مصرى حقيقى.

ولقد حاول يوسف ادريس فى «الفرافير» أن يعود إلى تقليد المسرح الشعبى، فاستخدم الشخصية الذكية، المضروبة، الضاربة، المستفزة، المتظاهرة بالغباء، شخصية الفرفور - ويقابلها فى مسرح الارتجال شخصية كامل الأصلى - كما استخدم جو السيرك والأكروبات، وبسط على المسرحية مظهراً من مظاهر الكوميديا المرتجلة بتعليقاته على موضوعات الساعة، وإشاراته إلى أشخاص حقيقيين افترض فى وجودهم بين الجمهور، وإدخاله ما يشبه حوار القافية بين السيد والفرفور، وإنشائه لعلاقة تشبه علاقة الحاوى بمساعده، ربط بها هاتين الشخصيتين الرئيسيتين وبوضعه ممثلة بين الجمهور، لتمثل دور متفرجة، وتحقق الصلة المباشرة بين الصالة والخشبة.

ثم جاء مخرج المسرحية كرم مطاوع، فكسر الحاجز بين الجمهور والممثلين بأن جعل الفرفور يتجول فى ممرات الصالة، التى اعتبرت إذ ذاك جزءاً من الخشبة.

كل هذا جعل «الفرافير» تستحوذ علي قلب الجمهور وعقله معاً، مما يشير بوضوح الي الاتجاه الذى يود جمهورنا أن تسير فيه العروض المسرحية . اتجاه يجعل الممثل والمتفرج وحدة

= الارتجال ما زال موجوداً - محنطاً - حتى الآن. ففى صيف ١٩٦٨، شاهدت أحد فصول مسرح الارتجال تقدمه فرقة «حمام العطار» بمدينة الملاهى. الفصل بعنوان:باشكاتب الدائرة. وبه كل سمات المسرحية الشعبية التى عرفها مسرح الارتجال من تمثيل بدائى، ومهرج وقح، يقرع الناس جميعاً، عاليهم وأدناهم، بيده ولسانه معاً. وعاشق يسعى إلى عشيقته، وعشيقة تسعى للزواج بمن تحب. وقناع مسرحى مخيف، ونمرة العفريت التقليدية، والخوف المبالغ فيه من قبل المهرج.. الخ.

الفارق الوحيد هو أن التمثيل والحوادث مثبتة، ولا مجال هناك للارتجال، أو الاعتماد على مخزون الممثل من الحركات والنكات. كذلك لم أجد تدخلاً من قبل الجمهور فى التمثيل.

بدا لى أن الفصل هو مسرح ارتجال معلب، أو محنط، أو مسجل. لوصف هذا الفصل، راجع قسم النصوص فى هذا الكتاب.

واحدة، ويلغي فكرة أن الثاني يتفرج - في سلبية - علي ما يفعله الأول، ويجعل من المسرحية كائنا حيا متطورا لا اسطوانة مسجلة يلعبها الممثلون كل ليلة من آلات داخل أجسادهم.

كذلك حاول شوقي عبد الحكيم أن ينشيء مسرحاً شعبياً باعتمادة علي حكايات الشعب ومعتقداته، مفننة، ومقدمة علي المسرح من خلال رؤية المثقفين. ورغم أن مسرحيته «حسن ونعيمة» قد كانت شيئاً باهراً حقاً علي المسرح - شيئاً أشار بوضوح الي أن البحث عن صيغة مسرحية مصرية يمكن أن يعطي بعض الثمار فعلاً - رغم كل هذا فان المحاولات التالية لشوقي عبد الحكيم أثبتت أن الطريق هنا مغلق، وأننا لا يمكن أن نخلق مسرحاً شعبياً مصرياً، مكتفين بترجمة معتقدات الشعب وحكاياته الي أشكال مسرحية تقليدية.

كان العرض في كل مرة صورة جميلة بها بعض ملامح الشعب . ولكنها صورة مقدمة بقصد الفرجة، أو في الكثير - الانفعال الصامت ،لم تدعنا قط الي المشاركة الفعالة مثلما تفعل المسرحية الارتجالية. ومن جهة أخري فطن الرائد ذو التاريخ الطويل في المسرح المكتوب: توفيق الحكيم الي أهمية البحث عن صورة بسيطة للعرض المسرحي فأصدر كتابه الاخير : «قالبنا المسرحي » ودعا فيه الي العودة الي ما قبل مسرح السامر (الذي يري أنه حديث التاريخ نسبيا ، اذ هو عرف في بلادنا بعد الحملة الفرنسية) والاعتماد علي فنون الحاكي (أو الراوية) والمقلد والمداح في انشاء مسرح شعبي حقيقي لا يعتمد علي ديكور ولا خشبة ولا مخرج، وانما تنتظم عروضه عدداً قليلاً من الفنانين: الحاكي أو الراوية، يقوم بدور المقدم والشارح والمعلق والمخرج ، والمقلد يقوم بمحاكاة جميع الادوار وتقريبها للناس.

ويري توفيق الحكيم في هذا اللون من العروض المسرحية ميزات فنية ومادية كبيرة. أما المزايا الفنية فعلي رأسها تحطيم فكرة: «الفرجة النائمة» التي تدعو اليها الصيغة الغربية في المسرح، اذ تفترض أن الممثلين متقمصون لشخصياتهم يسعون الي ايهام الناس بأنهم - مؤقتا - يشهدون حوادث حقيقية لاشخاص حقيقيين. وبهذا لا يشارك المتفرجون في لذة الخلق، وإنما يستقبلون فقط ما يقدم اليهم، وينعمون به كمجرد مستقبلين.

أما في مسرح الحاكي - المقلد - فان الفنان لا يتقمص وإنما يحاكي ، أي يقارب بين الشخصية المقدمة وبين الجمهور، فهو في وقت واحد شخص حقيقي نعرفه باسمه، وهو - دون أن يفقد شخصيته - يقدم لنا الشخصية الفنية المطلوبة . وبهذا يستطيع فنان واحد أن يقدم شخصيات عدة، بل كل شخصيات عمل ما ، دون أن نعترض، أو نقول:هذه تليق وتلك لا تليق بك أيها الفنان[1].

(١) أقرب مثل لهذا فى العصر الحديث ما يقدمه الفنان اميلين ويليمز من قراءات درامية لأعمال كاملة من ديكتر، حيث يقدم العمل الواحد فى سهرة، ويقلد بمفرده جميع الشخصيات. وقد حضرته وهو يقدم رواية: Bleak House وأشهد أن نجاحه الدرامى كان رائعاً.

وجدير بالذكر أن الهجوم علي «الفرجة النائمة» هي أحد الاسس الرئيسيـة فى مسرح بريشت الذي يدعو الي متفرج يقظ يحكم ويوجه ولا يكتفي بالفرجة. ولكن بريشت في دعوته الي متفرجين قضاة، انما كان يردد ما نجده في مسارح الشرق الاقصي، كاليابان، من تبعيد متعمد بين المتفرج وبين الشخصيات، واعتماد أساسي علي يقظة الجمهور، وتجنب معتمد أيضا لدعوته للاندماج وتوهم أن العرض المقدم حقيقة وليس مجرد لعبة.

والواقع أن هذه سمة من سمات الفن الشعبي في المسرح، فالفنان الشعبي هنا لا يؤمن بالمبدأ الروماني: الفن اخفاء الفن. وانما هو يعرض فنه وفنيته معاً، وأعماله المسرحية تشبه الساعات الموضوعة في«أظرف» زجاجية، فهي تبين الوقت وحركات التروس معاً. وهو لا يجد في هذا غضاضة. كما أنه لا يجد حرجا في أن يلعب في أي مكان وبأية وسائل. وفنه مهنة يمارسها دون خجل أو محاولة لاخفاء نواقصها، كما أشرت من قبل.

أما الميزة الاخري التي يجدها توفيق الحكيم في مسرح الحاكي ـ المقلد ـ فهي بالطبع سهولة تحركه، وقلة تكاليفه، مع قدرة الصيغة البسيطة التى يعتمد عليها، على تحمل الاعمال جميعا عالمية الحلية.

والنتيجة أننا نجد أنفسنا أمام مسرح شعبي وعالمي معاً، ينتمي الي التراث ويردد أحدث الاتجاهات المسرحية في وقت واحد فهو يحقق القصد الفني والمادي ويضمن كذلك مشاركة الجمهور اليقظة الذكية فى العرض المسرحى.

وقد ذكر توفيق الحكيم الموهبة والبراعة الشديدة التى يحتاجها المقلد كي ينهض بالعبء الفنى الكبير الملقى على عاتقه، وبالادوات القليلة التى تتاح له. وهذا صحيح لاشك فيه، ولكن بساطة الصيغة المسرحية وموهبة وبراعة فناني مسرح الحاكي، المقلد، لا تكفي، ـ في رأيي ـ لتحقيق هدف أساسي من أهداف ذلك المسرح وهو ضمان المشاركة النشيطة من الجمهور فيما يدور من احداث.

لا يكفي ـ لهذا ـ أن نعرض أمام الجمهور «التوب وبطانة التوب»، وانما لابد من أن يشعر الجمهور أن له يدا طولي في العرض المسرحي. ان هذا العرض ابتداء ـ ليس شيئا ثابتا، وانما هو متغير. وأن بامكانه هو ـ أي الجمهور ـ أن يسهم في هذا التغيير. أن يشارك في عمليتي التأليف والاداء معا. ومن هنا تظهر أهمية المسرح المرتجل كوسيلة فنية مشوقة ومضمونة، لاغلاق الدائرة الكهربائية التي تنظم عملية المسرح وهي الفنانون من جهة «بما فيهم المؤلفون» وجمهور النظارة.

أي اننا محتاجون الي إضافة الجمهور الي صيغة الحاكي المقلد ليصبح المسرح بعد هذا مسرح «الحاكي ـ المقلد» ليصبح المسرح بعد هذا مسرح «الحاكى - المقلد - الجهور»، واذ ذاك تصبح الصيغة الجديدة مقبولة وفعالة معا. وتستطيع أن تؤدي وظيفتها الفنية، سواء اقتصرنا

عليها، أم استخدمناها الي جوار الصيغة الأخري، صيغة المسرح الارتجالي المألوفة، المعتمدة علي شخصيات تؤدي بالطريقة العادية، ولا تحاكى فقط.

✲✲✲

ولكن ما سر هذا الاهتمام الذي أبديه بالمسرح المرتجل؟ أهو مجرد الرغبة في الخروج بشيء جديد يلفت النظر؟ أم هو شعور بعدم الرضي عن الصيغة المسرحية التي ورثناها عن الغرب، وتيقن بأننا لا ينبغي أن نقف عند حدود هذه الصيغة اذا كنا نريد حقاً أن ننتج شيئا ذا بال، فى ميدانى التأليف والتمثيل معا؟

في ٥ ديسمبر ١٩٦٥ كتبت بالصفحة الادبية بجريدة المساء أوضح أهمية العمل الجماعي للإنتاج الفني.وعنيت بهذا العمل الذي يشترك فيه أكثر من فنان. وقلت أن هذا اللون من العمل كفيل بأن يغطي النقص الظاهر عندنا في إنتاج الأعمال الفنية، فضلاً عن أنه يستطيع تلافي نقائص الإنتاج الفردي للفن مثل العكوف علي الذات، واسقاطها عل العمل الفني بطريقة غير صحية، ومن نحو الإلحاح المريض علي فكرة الجدة أو الأصالة بطريقة تعكس فكرة الملكية البورجوازية، وتعلق أهمية مبالغاً فيها علي أن يكون موضوع العمل الفني جديداً، لم يسبق اليه أحد. وأضفت أن العمل الجماعي يعود بروح الفن الي العصر الذهبى الذى كان فيه الفنان جزءاً من التراث العام، وليس فرداً عبقرياً متميزاً من المجتمع بطريقة تجعله متنافراً معه.

دعوت الى هذا الرأي بمناسبة اقتراح تبنته صحيفة المساء لإنتاج فيلم عن معركة بور سعيد[1] بالأسلوب الجماعى، وذلك تعبيراً عن الجهد الجماعى الذى بذل فى الدفاع عن المدينة. وقد قوبل الرأى الذى دعوت اليه باستخفاف واستنكار على اعتبار أنه مجرد نزوة من كاتب يسعى الى جديد يقوله ... جديد لم يسبق اليه أحداً! وهكذا رد إلي الاتهام الذى وجهته ـ ضمنا ـ الى بعض كتابنا من جري محموم وراء فكرة الجدة بالمعنى الصناعى والتجارى. على أنه لابد من الاعتراف ـ أيضاً ـ بأن الموضوع لم يكن جلياً تماماً فى ذهنى، وإنما كنت أرى طريقاً غير واضح المعالم ينساب أمامى، وقدرت أن هذا الطريق يحمل الخير لمن يقرر ارتياده، فدعوت اليه.

لم أكن ـ اذ ذاك ـ أعلم شيئاً عن «جوون ليتلوود»، الفنانة البريطانية الشعبية التى ظلت ـ منذ ١٩٤٥ ـ تعمل دائبة على خلق مسرح جديد، ذى فكر جديد، قائم على رؤية جديدة للعالم، بل قائم علي رؤيا روحية فريدة، تسلك ليتلوود فى عداد انبياء الفن، ومتصوفته من أمثال وليم بليك.

فى عام ١٩٦٣ وقفت جوون ليتلوود فى مهرجان أدنبره السنوى للمسرح والموسيقى تقول:

(١) على اننى، وأنا أتقدم بالرأى ـ كنت أعنى به العمل فى المسرح اساسا.

«أنا دعية هنا لا مكان لى، اننى لم أشهد مسرحية واحدة حتى النهاية منذ كنت في الخامسة عشرة. انما أقضى وقتى فى ما يحدث بين الناس فى الشارع من تعاطف وكره وحب ـ الشارع الذى فيه أعيش. والناس يسألونى: كيف دخلت المسرح؟ فأقول: إنى لم أدخله. إن المسرح جزء منا جميعا، لانه روح الناس. إنه يمثل ما يحسونه من فرح فى الحياة. إنه تعبيرهم عن فن الحياة فلنطلق سراح المهرجين وأشرار المسرح ومجانينه فان ما سوف يصنعونه سوياً هو المسرح».

وكان المهرجان يبحث أهمية كل من المؤلف والممثل والمخرج فى العمل المسرحى. فأجابت جوون ليتلوود، وهى ضيفة الصدر بهذه التصنيفات: «حينما يجتمع الفنانون ورجال العلم، كل فى مجاله، لا يدرى أى منهم ماذا تتمخض عنه الاجتماعات. إن النتائج تتغير دوماً، تتغير أثناء العمل المشترك للفريق كله كل فرد فيه يثق أو لا يثق بزميله فيتشكل العمل نتيجة لهذا. حدث هذا فى مسرح شكسبير: «ذا جلوب» وحدث أيام اليونان وفى كل مكان فى دنيا الله هذه اجتمع فيه الرجال والنساء سعياً وراء الفرح».

ثم أضافت ليتلوود: أنها تريد مسرحاً يلده الاتصال الطليق بين الناس، مسرحاً يعيش على شفاه الناس لأنهم هم خالقوه.. وليس مسرحاً يقوم على مجرد إجراء عملية تنفس صناعى لنصوص مطبوعة. «فليسقط العباقرة فى المسرح. ليبق المؤلفون، فلا مانع عندى، من أمثال «لوركا» و«بريندان بيهان». شريطة أن يتآلفوا مع قرنائهم: الممثلين، بكل ما فيهم من ذكاء وغباء فمن تعاونهم وتخاصمهم ينشأ الانفجار. انفجار أكبر من كل قنبلة».

وكانت جوون ليتلوود قد نشأت نشأة شعبية صرف فخالطت أهالى لندن المعروفين باسم «الكوكنى»، وعرفت نماذج فريدة منهم، وتبينت كيف يختفى الخير وراء كثير من مظاهر الشر والانحراف فيهم. وفى الحادية عشرة أخرجت مسرحية هاملت، ومثلت أدوارها جميعاً. فضربت المثل – فى العصر الحديث – على ما يمكن للحاكى الموهوب، الذى يسعى إليه توفيق الحكيم، أن يؤديه للفن المسرحى. وفى الثلاثينيات من القرن الحالى (حين كانت فى أواخر العقد الثانى وفى أوائل الثالث من حياتها) عرفت «برتولد بريشت»، وكونت عشرات من الجماعات المسرحية الثورية فى شمال انجلترا ومثلت أمام عمال المناجم فى إقليم يورك وكان هدفها دائماً أن تخلق المسرح الحى، الذى يعتمد على مسرحة الأحداث المعاصرة، فكونت فرقة «ورشة المسرح عام ١٩٤٥».

وليس يعنينا من حياتها الفنية بعد هذا سوى ما تمخضت عنه من تجارب فنية تدخل فى موضوعنا، لهذا نلخص النتائج التى انتهت إليها جوون ليتلووود فيما يلى:

– المسرح فى الشارع وليس فى الكتب ودور العرض الغالية. حين يلتقى الناس بالناس ينشأ المسرح.

– على الممثل أن يرتجل. يرتجل دائماً. فحالما يثبت العرض المسرحى على صيغة محددة يموت.

– على الممثل أن يتفاعل مع الدور، ولا يكتفى بتمثيله، عليه أن ينشئ بينه وبين الدور علاقة. متخيلة. مرتجلة لا يهم. أنها لا تلبث أن تصبح حقيقة.

– عليه أن ينسى تماماً كل ما كون – مسبقاً – من فكرة عن الدور، أو عن المسرحية.

يصف الممثل «هاورد جوورنى» الذى عمل مع ليتلوود أسلوب الفنانة وطريقة فرقتها فى العمل فيقول: كنا نستخدم الارتجال باستمرار. وكثيراً ما كنا نبنى مسرحية بأكملها حول حدث مفرد أو عدة أحداث وقد حدث فى حالة مسرحية: «الرهينة» التى وضعها بريندان بيهان أن أعطانا المؤلف كتلة ضخمة من المواد نقتطع منها زاد السهرة وكان بيهان يحضر التدريبات ويمدنا بالقصص والخلفيات اللازمة لتفصيل الأدوار. وقد أدخلنا هذا كله فى الاعتبار وانطلقنا نرتجل وحدات درامية مختلفة، حاذفين هنا، أو مضيفين هناك، أو مغيرين هنالك. وانتهت العملية وقد اتفقنا على ركيزة للنص نعتمد عليها، ثم تركنا فجوات للارتجال أثناء التمثيل، وأدخلنا فى حسابنا احتمال المقاطعات من جانب الجمهور. وقد حدث فعلاً أن كان بعض الجمهور يغادر القاعة فكنا نتناوله بالتعليق. أما الذين يحضرون متأخرين فقد كان نصيبهم التقريع الشديد. كل هذا دون خروج على روح المسرحية. وفى ذات الوقت كانت أجزاء معينة من المسرحية. مثل خروج الشخصيات إلى «محل الأدب» موضع اهتمام شديد وتدقيق أثناء التدريبات».

وهنالك تجربة أشد من هذا وضوحاً ودلالة على دور التأليف الجماعى فى خلق الجدة الحقيقية والأصالة، وعلى أهمية الارتجال فى هذا كله، نجده فى العرض الموسيقى الدرامى الراقص الذى قدمته ليتلوود عام ١٩٦٣ بعنوان: «آه، يا لها من حرب بديعة!».

خطرت فكرة العرض لأحد أعضاء[١] فرقة «ورشة المسرح» حين كان فى فرنسا عام ١٩٥٨ واسمه «تشارلز تشيلتون» وكان قد سافر لإقليم أراس بفرنسا، بطلب من جدته، التى رجته فى أن يصور قبر ابن لها قتل فى الحرب العالمية الأولى فى عام ١٩١٨. وبعد بحث طويل تبين تشيلتون أن الابن القتيل لم يدفن فى قبر مفرد خاص به، وإنما وورى التراب مع ٣٥ر٩٤٢ ضابطا وجنديا من عسكر الامبراطورية سقطوا فى معركة أراس! هالت المذبحة ورقم القتلى، والهدوء الفظيع الذى لف مصيرهم المؤلم، الفنان فقرر أن يقدم فكرة مذبحة الحرب كلها على المسرح، كاشفاً مخازيها، معرياً إياها من مجدها الزائف، بأمل ألا يحدث مرة أخرى مثل هذا القتل والدفن الجماعيين.

وتلقفت الفرقة كلها هذه الفكرة وعملت على تنفيذها. كان من نصيب «جيرى رافيلز» أن يقترح أسلوب العرض، فاختار أسلوب مهرجى المصايف فى انجلترا، الذين يرتدون الملابس

(١) يذكر «كينيث تانيان» فى مقال له بمجلة هوليداى الأمريكية أن الفكرة خطرت لجوون.

الخاصة بشخصية بييرو[١] ويغنون ويرقصون ويقصون القصص على طريقة زانى[٢] فى الكوميديا دى لارتى.

ومن ثم تقرر أن يقدم العرض أحد عشر من شخصيات بييرو وأربع نساء فى زى المهرجة المسماة كولومبين[٣]. وكان من نصيبهم أن يمثلوا على التوالى: جنود الحلفاء، وجنود الألمان ومارشالات الامبراطورية ونساء القصر.

أما عتادهم المسرحى فكان بسيطاً جداً. المسرح عار تقريباً. ولا ستائر داخلية له. الاكسيسوار: صحيفة أخبار كهربائية، وبين الحين والحين تنزل شاشة بيضاء تعرض عليها مناظر حقيقية للمذبحة الكبرى. والاوركسترا مكون من خمسة. كان عليهم أن يؤدوا موسيقى الأغانى التى انتشرت يومها فى الخنادق والتى لا يعرف لها مؤلف، أو مؤلفون.

ولكن وراء هذه البساطة الظاهرة جهداً جماعياً خارقاً. لم تترك الفرقة مصدراً عن الحرب العالمية الأولى لم تطلع عليه. قرأت أرشيف المتحف الحربى الامبراطورى. تصفحت الأوراق الخاصة والأعمال التى ألفها المشتركون الكبار فى الحرب من أمثال «غليوم الثانى» والجنرال «لودیندورن» وفيلد مارشال «دوجلاس هيج»، و«لويد جورج»... الخ وكان على ممثلى الفرقة أن يجسدوا، عن طريق الارتجال، النماذج البشرية والأحداث والوقائع التى شاركوا فيها.

أما جوون ليتلوود فقد صهرت هذا كله وحولته إلى واقعة مسرحية رهيبة، ظاهرها الخفة والمرح، المتمثل فى العنوان، وباطنها تهكم مر وهجاء وحشى لكل ما تمثله الحرب - أية حرب - من جرم، وتبديد، وعبث بمصائر الناس. وهذا كله متمثل فى خبئ العنوان!

وقد وصف الناقد البريطانى «تشارلز ماروتيز» العرض فقال إنه ليس نتيجة تدريبات استمرت أربع أو خمسة أسابيع بل هو نتاج جهود عشرة سنوات أو تزيد من العمل المتصل والبحث الدائب «يقصد أنه نتاج رؤية معينة للعرض المسرحى»[٤]. وأضاف ان التكنيك المتبع فى هذا العرض ينتمى إلى أفضل ما كان فى فن الموزيك - هول البريطانى قبل الحرب العالمية الأخيرة، وفن مهرجى المصايف فى جنوب بريطانيا، مضافاً إلى هذا: المعتقدات الاجتماعية التى تمثلها مدرسة مانشيستر فى المسرح (حيث بدأت ليتلوود عملها). هذا إلى جوار تأثيرات لاحقة من بسيكاتور وبريشت.

---

(١) عروض البييرو فى المسرح البريطانى تقوم بها فرق جوالة، تضم ممثلين وممثلات، ويرتدى الجميع الملابس البيضاء ويدهنون وجوههم بالأبيض مقلدين عروض بييرو فى المسرح الفرنسى.

(٢) ممثل دور الخادم فى الكوميديا دى لارتى. يجمع بين الخبث وسعة الحيلة والغباء.

(٣) كانت الخادمة فى الكوميديا دى لارتى، ثم أصبحت عشيقة هارليكوين، الذى بدأ خادماً فى إيطاليا ثم تحول فى العروض البريطانية إلى شخصية رئيسية.

(٤) من أحسن ما وصفت به هذه الرؤية أنه تمثل حركة مواصلات دائبة بين الممثل والجمهور.

ووصف المسرحى الفرنسى «كلود بالنسون» العرض فقال أنه واحد من أهم التجارب التى أجريت فى الأعوام الأخيرة على سبيل تحقيق فكرة المسرح الشامل.

✲✲✲

عرضت بشئ من التفصيل لتجارب جوون ليتلوود لأن فكرتها عن المسرح تحوى كل ما آراه مبشراً ومفيداً فيما أدعو إليه من عودة للمسرح المرتجل فى بلادنا.

آمنت ليتلوود بأن العمل المشترك فى المسرح يعيد للممثل أهميته التى أفقدتها إياه مبالغة شديدة فى تقدير المؤلف والمخرج. وفى هذا تقول الفنانة: «إن الممثلين ضروريون للمجتمع كضرورة الخبز والشراب والمكتبات العامة». أما عن دورها كمخرجة، فهى ترى أن ما حصلت عليه من امتياز فيه إنما يرجع إلى الأثر السحرى المقوى الذى يتخلص للفنان إذ هو يعمل مع فريق متجانس موحد الرؤية.

وفيما يخص المؤلف، ترى ليتلوود أن مشاركته مع الفرقة المسرحية كعضو عامل فيها، كفيل بأن يبصره بأخطائه الفنية التى لا مفر منها فى بداية عمله. لهذا دعت إلى أن يعتبر المؤلف عمله مجرد مشروع لمسرحية تجرى فيه التعديلات بالحذف والإضافة بعد مناقشة عملية يشترك فيها الممثلون وباقى أعضاء الفرقة بتقديم الاقتراحات. وعن هذا الطريق نجحت ليتلوود فعلاً فى تقديم ثلاثة أعمال هامة فى المسرح الحديث: «المحكوم عليه بالإعدام»، «الرهينة»، لبريندان نيهان. و «مذاق العسل» للكاتبة «شيللا ديلينى».

على أن ليتلوود ليست الوحيدة التى تستخدم فكرة العمل الجماعى وسيلة للوصل بين فنان المسرح وجمهوره، تمهيداً لتحقيق فرحة الحياة، وتأكيداً لإنسانية الإنسان.

لقد تعرفت فى زيارة أخيرة لانجلترا على أكثر من فرقة تعتمد على جهود أفرادها جميعاً فى التأليف والإخراج والتمثيل، بحيث يشبه الفريق التمثيلى جمعية تعاونية أخذت على عاتقها إخراج عمل فنى ينبض بالحياة، ويستجيب للمؤثرات الخارجية، ويتغير على نحو ما فى كل مرة يعرض فيها، لأنه نص ثابت له.

كان أول ما عرفت من هذه الفرق: فرقة المسرح الحى، وهى فرقة مجاهدة امريكية، بدأت نشاطها عام ١٩٥١، فى إحدى المسارح الثقافية المعروفة باسم: «خارج برودواى» Off Broad-way وكان كل رأسمالها ستة آلاف دولار ورثها «جوليان بيك»، الذى أسس الفرقة بالاشتراك مع زوجته «جوديث مالينا». وظلت الفرقة تعمل بنشاط ونجاح فنى ملحوظ، وإنما بخسارة متزايدة حتى عام ١٩٦٣، حين طردت من مقرها طرداً، وأوقف نشاط الفرقة، بسبب تراكم ضرائب عليها قدرت بمبلغ ٢٨٫٠٠٠ دولار. وفى خلال هذه السنوات قدمت الفرقة مسرحيات لبريشت، و«أودن» و«بيكاسو»، و«لوركا»، و«شتين» و«اليوت» و«ستريندبرج»، و«كوكتو»

و«برانديللو» و«راسين» وغيرهم، كما قدمت أول أعمال كاتبين أمريكيين جديدين هما «جاك جيلبر» و«كينيث براون».

وحين أوقفت الفرقة نشاطها حدثت ضجة فنية كبرى فى نيويورك فقد اعتصم الممثلون وأحد المؤلفين «براون» بمبنى المسرح، ورفضوا الخروج منه، وأصروا على تقديم حفلة أخيرة بيعت تذاكرها كلها، ودخل المتفرجون المسرح رغم أنف البوليس، من أماكن متفرقة بينها سقف المبنى، وفى النهاية، قبض على ٢١ من أعضاء الفرقة وأصدقائها، وعلى المؤلف براون وعلى أحد المتفرجين وعلى شخصين آخرين، وواجه الجميع تهمة مقاومة السلطات وعقوبتها الغرامة «٥ر٠٠٠ دولار» والحبس ثلاث سنوات أو أيهما. هذا بينما كان المتظاهرون خارج المسرح ينشدون: انقذوا فرقة المسرح الحى. انقذوا حرية التعبير.

وسبب هذه الضجة يرجع إلى أن الفرقة تمثل فكراً معيناً فى المسرح، وأنها نجحت فى تجسيد هذا الفكر على شكل عروض تأخذ بتلابيب المتفرج، ولا تدعه حتى تحدث فيه تغييراً واضحاً: قلقاً أو اضطراباً أو صدعاً. «وسنعرض لهذا الفكر حالاً». كما أنها شئ فريد من نوعه، فهى فرقة تجريبية ومحترفة فى الوقت ذاته. لا يساعدها أحد سوى الجمهور، من أجل هذا كتب جوليان بيك معلقاً على حادثة إغلاق مسرحه قائلاً:

«للمستقبل. أهم ما نواجهه أن نعيد العمل فى المسرحية «السفينة» ثم نقيم فرقة جديدة للمسرح الحى، لا تصرف همها لما يجرى على المسرح «فهذا سيبقى شغلنا الشاغل على أية حال» وإنما تتوجه إلى الجمهور، لتقرر من أين يأتى، ومن هم أفراده، لتجد جمهوراً بين الطلبة والعمال والفلاحين والأطفال والشباب، وغير المتحضرين وغير المتعلمين، وبين المتحضرين - جمهور يهمه مشاهدة المسرحيات، فإذا لم يكن يدرى أن هذه المسرحيات تهمه، فعلى الفرقة أن تتيح له فرصة مشاهدتها. تقدم حفلات مجانية أو بأثمانها يهبها لنا بعض المؤيدين - مسرحيات تقدم فى الشوارع والجراجات، وفى الأماكن المفتوحة، وفى القاعات، وفى أى مكان يسمح لنا أصحابه باستخدامه - كى يعرف الناس حقيقة المسرح، ويتخلصوا من زخرف المسرح الذى يقيمه الأغنياء فى قاعات غنية - ذات ثريات، أو أخرى حديثة لامعة - كيف يقوم المسرح العظيم دون جمهور عظيم؟».

وفعلاً، عادت الفرقة للعمل على مسرح صغير، وأعادت تمثيل «السفينة» بعد شهر من إغلاق المسرح الأول ولكن عدم إقبال الجمهور أرغمها على أن توقف نشاطها مرة أخرى بعد أربعة أشهر فقط.

ثم قدم كل من جوليان بيك وزوجته جوديت مالينا إلى المحاكمة بتهمتى مقاومة السلطات واحتقار المحكمة وحكم على الأول بشهرين وعلى الثانية بشهر، وإن سمح لهما القاضى بالسفر إلى أوربا لتنفيذ عقود مرتبط بها، على أن يعودا بعد ذلك لتنفيذ الحكم.

❊❊❊

انطلقت الفرقة إلى أوروبا فى عام ١٩٦٤، وهنا نأتى إلى الجزء الذى يهم بحثنا الحالى من تاريخها الفنى، فقد راحت خلال عامى ٦٤ و ٦٥ تجوب عواصم أوروبا بنجاح فاق كل تقدير. مثلت فى لندن وباريس وبروكسل وبال وبرلين وانتورب وروتردام وفينا وروما ونابولى وفى السويد والدانمرك.. إلى آخره.

وفى باريس قدمت الفرقة لأول مرة عرضها المسرحى الهام - من وجهة نظر هذا البحث - وهو العرض المسمى: «مسرحيات أسرار وأعمال أخرى قصيرة». وجاءت فى وصف العرض فى البرنامج المطبوع العبارة التالية: «ابتكره ويؤديه فريق المسرح الحى. إخراج جوديت مالينا وجوليان بيك».

وليس للعرض نص مطبوع. وإن كان يتألف من تسعة مناظر تحكى شيئاً مضطرد النمو. وليس هناك مناظر مسرحية، المسرح عار، إلا من أربعة صناديق خشبية فى المنظر السادس. وليس للممثلين ملابس معينة وإنما يظهرون بما يتفق أن يكونوا مرتدين من ملابس قبل بدء التمثيل.

❊ فى المنظر الأول:

يسلط النور من أعلى على ممثل وحيد واقف على هيئة انتباه عسكرى، ومواجه الجمهور فى وسط المسرح، يقف هكذا ست دقائق. من خلف قاعة المتفرجين يتمخطر تسعة جنود آخرون عبر الممر الأوسط ويبلغون مكان التمثيل، ثم يهتف أحدهم بأوامر غير مفهومة، يتحرك لها الآخرون فى هستريا، منتقلين من مكان التمثيل إلى ممرات القاعة. ثم يواجهون صفين من المقاعد ويمثلون تمثيلاً صامتاً عملية تنظيف السفينة الحربية، وهم يتحركون من صف إلى آخر. يظهر أربعة جنود على جانبى القاعة وأمامها وخلفها، وهم يتغنون بالكلمات المطبوعة على الورقة المالية من فئة الدولار وتستمر عملية التنظيف أثناء الغناء. يضم أفراد الفريق صفوفهم على المسرح ويؤدون تدريباً عسكرياً معقداً، ثم يعودون إلى وضع انتباه خلف القائد الذى يصيح بأمر عسكرى طويل مكون من كلمات لا معنى لها، ويزأر الجنود بالرد: نعم، ياسيدى.

ظلام..

❊ المنظر الثانى:

يظل المسرح مظلماً تماماً. من البلكون يعلو صوت امرأة تغنى أغنية هندية طويلة مرتجلة، ويصاحبها جيتار.

❊ المنظر الثالث:

المسرح مظلم. على جانبى المسرح تظهر نقاط ضوء صغيرة حمراء ملتهبة، وتتحرك ببطء نحو الجمهور، ويليها المزيد من الأنوار الدقيقة وهى تتقدم عبر الممرات مكونة مئات من

الأشكال الهندسية المنيرة، الشبيهة بالنجوم. الأنوار هى عصى بخور مشتعلة. تنتشر رائحة البخور حين تطوق الأنوار الجمهور من كل مكان ويملأ البخور المسرح تماماً. تطفأ العصى المشتعلة.

* المنظر الرابع:

تضاء شمعة على المسرح. يسلط الضوء من أعلى على جوليان بيك وهو يضع الشمعة على الأرض ويجلس متربعاً. يعلن عن أغانى شوارع، ألفها الشاعر «جاكسون ماك لو»، ويقرأ سلسلة من الشعارات: «أوقفوا الحرب فى فيتنام»، «امنعوا القنبلة الذرية». «الحرية الآن». «غيروا العالم الآن: اجعلوه مكاناً صالحاً. اطعموا الجياع. العفو العام». تتكرر هذه الهتافات وتتداخل مع تراجم لها بلغة البلد الذى يقدم فيه العرض. لا يلبث الجمهور أن يردد الهتاف وراءه. يقوم بين الطرفين نوع من الغناء الكنسى، جوليان فيه يقود والمتفرجون يرددون. باقى الممثلين وهم إما يجلسون بين المتفرجين أو يقفون خلف القاعة، يتقدمون فى بطء نحو المسرح، كل يردد هتافاً خاصاً به. على المسرح، تكون الفرقة، مضافاً إليها أى من الجمهور يدفعه الحماس إلى الانضمام إليها، دائرة، تحدها الأذرع الملتفة حول الأجسام، بينما يغمض الكل عيونهم، ثم يتصاعد منهم غناء خفيض يتألف من نغمة حلقية أنفية «هم» ثم تعلو النغمة حتى تبلغ ذروة رفيعة مريعة، ثم تنخفض ببطء وتتلاشى فى الصمت.

* المنظر الخامس:

يتخلف على المسرح ستة ممثلين، ويجلسون متربعين قرب أنوار الحافة، بينما يخرج السابع لفة من ورق التواليت، ويقطع منها أطوالاً كثيرة يعطيها للآخرين ثم يجلس إلى جوارهم. الكل يمخط فى الورق بصوت عال مدة من الزمن ثم يأخذون فى التنفس العميق، وأجسامهم تعلو وتهبط فى سرعة متزايدة. حين ينتهى هذا ينحنى أحدهم إلى الأمام حتى يلامس رأسه الخشبة، ثم ينحنى إلى الخلف، بينما يدفع بجسمه إلى الأمام، ويتدلى لسانه، وتتطلع عيناه فى نظرات زجاجية ويفعل الباقى مثله. ثم يقوم ممثل ويخطو قليلاً إلى الوراء ويدفع بالهواء من فمه بوحشية وهو يصيح: إذ - إذ - إذ - إذ - إذ...، وذراعاه ممدودتان وجسمه يرتعد كما لو أن تياراً كهربائياً قياسه مئتان وعشرون فولتاً يمر بجسمه. وتنتهى الحركة بانفجار هوائى غاضب. ظلام كامل. استراحة.

* المنظر السادس:

أربعة صناديق كبيرة، مفتوحة من الأمام، موضوعة إلى جوار بعضها البعض. فى كل منها ممثل، يبقى بلا حراك لمدة أربع ثوان. إظلام لمدة ثلاث ثوان. يعود النور. الممثلون فى وضع جديد. يقوم الأربعة بخمسة عشر تغييراً فى الحركات. وكثيراً ما ينضمون بعضهم إلى بعض خارج أو داخل أو أعلى الصناديق. ثم يحل محلهم آخرون أثناء الظلام. يستمر هذا حتى يظهر كل الفريق على المسرح.

* المنظر السابع:

فريقان من الممثلين، مكونان من ستة أفراد لكل، يقفان متواجهين. ممثل يقوم بحركة يوجهها إلى زميل له فى الفريق الآخر، فيكررها هذا ويرتجل حركة أخرى على أساس من الحركة الأولى ويوجهها إلى ممثل ثالث فى الفريق الأول.

تزداد الحركات قوة ووحشية، وترتجل أصوات وحركات مصاحبة، حتى يعول الممثلون ويقفزون كل فى وجه الآخر. حين يقع زوج من الممثلين على حركة وصوت يصلحان لختام المنظر، ينضم إليهما الباقون ويتحركون حركات موحية، تنفتح وتنغلق. ظلام.

* المنظر الثامن:

ضوء خافت ينتشر على الفرقة كلها، وهى فى وضع «سيللويت»، تتحرك فى حالة من الفوضى والذهول، بعضها واقف منكس الرأس، والبعض جالس، يهبش فى جسده، وبعض ثالث يتلوى على الأرض من الألم. تسمع صيحة. ويقع جسم على أرض المسرح، وتقع فوقه أجسام. الكل يزحف فوق وتحت زملائه. تحدث هجمات عنيفة، وتطير أجسام من فوق المسرح لتقع بين المتفرجين. الممثلون يشهقون طلباً للهواء، ويزعقون، وينوحون، ويحركون الشفاه فى أصوات قصيرة متقطعة نوبات هستيرية عنيفة لا يمكن السيطرة عليها. حركات عصبية من الوجوه، ورعدة تمر بالأجسام، إذ يدب الممثلون ويزحف بعضهم ويتلوى الآخر عبر الممرات، بينما اللعاب يسيل من أفواههم. يمسكون بأذرع المقاعد وهم سائرون وينكفئون على أقدام الناس وهم جلوس فى مقاعدهم. بعضهم يخرج من القاعة وهو يصيح، ويدوس غيره بالأقدام، ثم يموت فى الـ foyer هزات الموت وآلامه فى كل مكان، بعد نصف ساعة من بدء المنظر يكون الممثلون جميعاً قد ماتوا. فى صمت يقوم ستة من الممثلين ويمدون الأطراف الملتوية والصدور والأجسام، يبدأون أولاً بوضع أحذية الموتى على المسرح فى صف، ثم يتبعونها بالجثث. توضع الجثث العشرة الأولى رأس وقدم فى مقابل قدم ورأس فى صف أنيق. ويوضع فوقها الباقى فى صفوف أصغر وأصغر حتى يتكون هرم من لجثث. ثم يتراجع حملة الجثث قليلاً ويكونون نصف دائرة، وينظرون إلى الجثث فى وقار. ينتشر الظلام فى بطء.

* المنظر التاسع:

فى الظلام يرتفع صوت نغمة عالية من نغمات الساكسوفون. يسلط ضوء علوى على العازف، الذى يطيل النغمة إلى أقصى ما يستطيع. يدخل آخرون ومعهم طبلة وبيانو وقيثارة ذات صوت قرار، وآلات أخرى صغيرة، وتبدأ حلقة «جاز حر». فترات طويلة من العزف، بينما يدخل باقى أفراد الفرقة ليأخذوا أحذيتهم أو ليشاركوا فى العزف. بعض المتفرجين يشتركون فى الرقص أو العزف. يستمر الحفل حتى يضاء نور القاعة بعد أن يغادرها آخر المتفرجين.

هذا هو كل ما يقدمه العرض المسرحى المسمى: «مسرحيات أسرار وأعمال أخرى قصيرة». وسنتبين عند تحليله - حالاً - أنه يحوى كل العناصر التى يقوم عليها فن فرقة

المسرح الحى.

أما الآن فنتحدث عن نشأة فكرة العرض، وما تطور - ويتطور - إليه، فى كل مكان يقدم فيه. نبتت فكرته بما يشبه الصدفة، حين طلب إلى الفرقة أن تقدم عرضاً ترفيهياً لمدة ليلة فى مقابل استخدام قاعة التدريب التابعة للمركز الأمريكى للطلبة والفنانين فى باريس مجاناً.

ارتجل «هنرى هاوارد»، أحد أعضاء الفريق الأصلى الذى مثل مسرحية السفينة، التى قدمتها الفرقة فى أيامها الأخيرة فى نيويورك المنظر الأول فى العرض. ثم أضيفت إليه فيما بعد أغنية الدولار، حين تقدم الشاعر الشاب «جون هاريمان» وقرأ على الفرقة قصيدته المسماه: «دولار واحد». أما الأغنية الهندية وتغنيها «نونا هاوارد»، فقد اعتادت الفنانة، أن تقدمها بين الحين والحين للفرقة على سبيل الترفيه عن أعضائها. ومنظر «عصى البخور» تخلقت فكرته حين دخل مصمم الإضاءة فى الفرقة ذات مرة، وهو يحمل عصا بخور مشتعلة، أثناء حالة إظلام تام تمهيداً للتدريب على الإضاءة. ومنظر الزفير يرجع إلى تمرين من تمرينات اليوجا يقوم بهما بعض الممثلين فى أوقات فراغهم. ومنظر التابلو الحى الذى يستخدم الصناديق خطرت فكرته لجوليان بيك حين وقع نظره على صناديق قديمة مهملة خلف المسرح فى المركز الأمريكى فى باريس.

أما منظر الصوت والحركة «السابع» فهو واحد من التدريبات التى ابتكرها «جوتشيكين»، أحد أفراد الفرقة السابقين - واستخدمه فى فرقته المسرحية المعروفة باسم «المسرح[1] المفتوح»، وذلك فى نيويورك. وتصادف أن كانت إحدى عضوات فرقة المسرح المفتوح، واسمها «لى ورملى» موجوده بباريس فلقنت الفرقة أصول هذا التدريب. ومشهد الموت الجماعى (الثامن) الذى يعتبره المتفرجون والنقاد تجسيداً لهيروشيما وأوشفيتز «معكسر الموت النازى» كان أولاً يجرى بمصاحبة قصيدة كتبتها عفو الساعة جوديت مالينا مستخدمة بعض عبارات «انتونين أرتو»[2]، ثم كتب جوليان بيك وهو فى السجن فى أمريكا إلى الفرقة فى بلجيكا يقترح أن يقوم المنظر على أساس من مقال ارتو المعروف باسم: «المسرح والطاعون»[3]. أما منظر «الجاز الحر» (التاسع) فقد أضيف إلى العرض فى امستردام، بينما كان المنظر فى باريس يقدم مع موسيقى أرغن حزينة، تصاحب عملية تكديس الجثث فلما انضم إلى الفرقة فى هولندا عازف الساكسوفون «بين كويترز»، تحول الأرغن إلى ساكسوفون. وقد كان لمنظر الطاعون (الثامن) أثر عنيف على المتفرجين فى كل مكان قدم فيه. كان الناس يغادرون مقاعدهم قلقين، أو يضحكون، أو يبكون، أو يصيحون، أو يلمسون أجساد الممثلين أو يجذبونها أو يدفعونها وفى بعض الأحيان كانوا يضربونها. وكان غيرهم «يموتون» مع الممثلين وتنقل أجسادهم إلى هرم الموتى. وفى بروكسل اشترك فى المنظر خمسون من المتفرجين.

(١) أحد المسارح التجريبية الأمريكية، التى تعتمد على ضم الممثل والمؤلف والمخرج فى فريق واحد وتستند إلى الارتجال.
(٢، ٣) سنقدم انتونين أرتو ومذهبه الهام فى المسرح فى الصفحات التالية.

وفى تريستا، منع العرض بعد حفلة واحدة، تضمنت ظهور أحد الممثلين عارياً لمدة ثلاث ثوانى فى مشهد الصناديق، كما حدث فيها أن رفض الجمهور مغادرة المسرح بأمر من البوليس أثناء تمثيل منظر الطاعون. ومنع العرض كذلك فى فينا بعد الحفلة الأولى، حين انضم عشرون ممثلاً من الطلبة إلى مشهد الطاعون، فتدخلت ادارة المطافئ وأسدلت الستار بالقوة. وفى روما قامت مشاجرة تبودلت فيها اللكمات وحدثت فوضى عامة أثناء المنظر. وفى البندقية تدخل البوليس ليفض عراكاً قام بين أنصار العرض وخصومه من بين المتفرجين.

وقد قلت قبل قليل أن هذا العرض يمثل تمثيلاً طيباً فن فرقة المسرح الحى، فالآن أفصل هذا القول. تعتمد الفرقة إلى حد كبير على آراء الشاعر والمخرج والممثل ومتصوف المسرح المجنون الفرنسى انتونين أرتو، الذى كتب سلسلة مقالات هامة ضمنها آراءه فى المسرح الفرنسى والعالمى المعاصر، ورفض فيها فكرة المسرح الغربى رفضاً باتاً، ودعا إلى مذهب مسرحى جديد، يقوم على ما تخلف فى نفسه من أثر لدى مشاهدته للمسرح الشرقى، وخاصة مسرح جزيرة بالى[1].

وقد نشرت هذه المقالات عام ١٩٣٨ فى كتاب بعنوان «المسرح وقرينة» أو: «المسرح وما يربو إليه». وفيها يدعو أرتو إلى مسرح ينبذ النص المكتوب، ويعتمد على لغة خاصة به، هى لغة العرض المسرحى ذاته، من حركة وموسيقى ورقص، وملابس وكل ما يملأ فراغ المسرح. «فلندع هذا الفراغ يتكلم. فلنغذه ونؤثثه». أما المسرح الذى يعتمد على قصة وشخصيات وحوار فيحتقره أرتو أشد الاحتقار ويسميه مسرح اللفظيين والبقالين والمجانين وأعداء الشعر، ويرى أنه ينتمى إلى الكتب وأنه لهذا شئ ميت أو غير قادر على الحياة، وأنه مسئول عن أن المسرح قد تحول إلى فرع صغير قليل الشأن من فروع الأدب. وتقوم نظرية أرتو على أن المسرح نوع من الخبال المعدى يصيب الناس المشتركين فى العرض المسرحى، كما أنه جدير بأن يصيب الجمهور أيضاً، الذى يسعى أرتو إلى أن يجعله مشاركاً فعالاً - فى العرض، بحيث يصبح الممثلون والمتفرجون شركاء فى العرض فى نفس المستوى.

ولا ينفى أرتو الكلمة من المسرح، وإنما هو أكثر اهتماماً بأثرها الترتيلى والسحرى كأصوات منه بمعناها المجرد. وهو يرى أن معانى الكلمات ومدلولاتها الثابتة المنفصلة عن جو العرض المسرحى قد اغتالت السحر والشعر فى المسرح، وهونت من العرض المسرحى وعناصره الفنية الأخرى، وجعلت منها مجرد «أمور حرفية» بينما هى فى الواقع جوهر المسرح.

والمسرح عند ارتو ليس شيئاً ثابتاً ظاهراً للعيان، وإنما هو شىء كامن كذهب الكيماوى فى العصور الوسطى، لا ينطلق، حتى تتعامل عليه قوى أخرى. من أجل هذا هو يحتقر النص - لأنه شئ ثابت ونهائى، بينما المسرح فى رأيه شئ يحدث فور الساعة، يحدث لتوه وبحضور

(١) إحدى جزر اندونيسيا، وتقع إلى الشرق من جاوة.

الفنانين والمتفرجين، ولا يمكن أن يحدث سابقاً على هذا الحضور - لا يمكن أن يحدث فى ذهن فرد - مهما علا شأنه - ولا على أوراق جمعها وسودها..! المسرح هو إحدى جلسات السحر، أو تحضير الأرواح ولا يمكن لأحد أن يتصور - فضلاً عن أن يقرر - ماذا يمكن أن يحدث مسبقاً فى إحدى هذه الجلسات. لهذا يتخيل أرتو فناً مسرحياً يتخلق على المسرح، ولا يخلق خارجه - يتخلق من الدفع والجذب بين عناصر العرض المسرحى المختلفة، وتنشأ فيه الحركة والشكل تلقائياً، بحيث لا تنتفى وحسب إمكانية التصور المسبق لهذه الحركة، بل تصبح كل حركة أصيلة، لا تتكرر فيما بعد. والمسرح لهذا كله يصبح مسرح حضور - حضور الفنانين والمتفرجين، يصبح مسرح حركة، بمعنى أنه يصبح فناً متحركاً قادراً على التحريك - على التغيير - يصبح وسيلة هامة لدينا من وسائل تغيير العالم. ومكافحة اللامبالاة البليدة التى تغشى الناس - فى أوروبا خاصة.

وأحد عناصر هذا المسرح الهامة - عند ارتو - هو القسوة التى يدعو إليها الشاعر بشدة ولكنها ليست قسوة سفك الدماء، وتقطيع الأوصال، أنها قسوة الحقيقة التى يضعنا المسرح الجديد بازائها وجهاً لوجه. هذا المسرح يقول لنا: لستم أحراراً. ليس بعد. إن السماء يمكن أن تنقض فوق رءوسكم فى أية لحظة. وهذا هو ما خلق المسرح كى يعلمنا ومن هنا قسوته. ومن هنا أيضاً طريق الخلاص. إن مسرح أرتو يسعى إلى علاجنا عن طريق وصلنا بما نتطلع إليه من صحة نفسية وروحية فكأنه إحدى حفلات الزار[1]، يشارك فيه المريض بالأداء والاندماج بغيره، ثم يقوم من بعد فإذا هو معافى.

من أجل هذا ينبغى أن يكون المتفرج فى حضن المسرح وأن تحيط به الأحداث المسرحية إحاطة تامة، وذلك عوضاً عن الصورة التى استحدثتها الرينيسانس، حين جعلت العرض المسرحى يجرى على مبعدة، منفصلاً انفصالاً واضحاً عن المتفرجين. وفوق هذا ينبغى أن يكون العرض المسرحى شاملاً total وموجهاً للجسم البشرى كله بكل ما فيه من خلايا ودقائق، وذلك عن طريق تجنيد شامل للأشياء والحركات والرموز بروح جديدة، لا تخاطب العقل قدر ما تخاطب الجنس كله.

فى هذا النوع من العرض، يصبح المسرح وظيفة بدنية، مثل حركة الدم فى العروق أو مروق صور الأحلام فى المخ.. وفيه أيضاً يختفى التناقض بين المؤلف والمخرج، وينشأ منهما خلق جديد يكون مسئولاً عن العرض المسرحى كله، بما فيه من حرفة وقصة. وفيه يصبح للكلمات الأهمية ذاتها التى تتخذها فى الأحلام والرؤى. وفيه تختفى المنصة والصالة، ويصبح المسرح عرضاً يقوم فى أى مكان.. فى مخزن - فى حاصل - فى جراج.

(١) لا يذكر أرتو الزار طبعاً، ولكنه يشير إلى الوسائل البدائية التى لا مفر من أن يعتمد عليها مسرحه للتأثير على أجسام فنانيه ومتفرجيه، وهى وسائل يقرها، على أمل أن يستطيع الرقى بها فيما بعد، عن مستوى هذه الصيحات والتأوهات والأشباح والمفاجآت المسرحية المتنوعة والأمتعة والملابس الوحشية. والتراتيل السحرية... الخ

على ضوء هذه المبادئ، ننظر إلى «مسرحيات الأسرار وأعمال أخرى قصيرة».

سنجد فيها العنف المفضى إلى الحقيقة الكبرى - حقيقة أن الإنسان يعيش فى عالم تكتنفه أخطار جسيمة، وذلك فى مشهد الطاعون، الذى أوصى جوليان بيك بأن يصمم على أساس من مقال أرتو المشهور: المسرح والطاعون[1]. فعن طريق تجسيد العنف الذى يقع على الأجساد نبه العرض إلى مآسى هيروشيما ومعسكر الموت الالمانى، وحفز متفرجيه - الغاضب منهم والراضى - إلى الوعى بالعنف الذى يوجد فى واقع الحياة، وإلى ضرورة مقاومته. وإن كان العرض قد أضاف إلى الوعى بالعنف، خطاً سياسياً واضحاً، هو من صميم المذهب الفنى لفرقة المسرح الحى، التى تقرن الفن بالسياسة دائماً، وهذا هو السر فى محاربتها فى أمريكا، وحتى فى انجلترا! كذلك سار العرض على نهج أرتو فى الاهتمام بمكونات العرض المسرحى: والتقليل من شأن النص. فإن العرض لا نص له، والكلمات المستخدمة فيه - ربما باستثناء الأغنية فى المنظر الثانى تستعمل كأصوات موحية، وليس كمعانى مطلقة.

أما الاهتمام الأصلى فبالحركة، وبالضوء، وبالإيقاع بين الحركة والسكون، والنور والظلام. وهناك أيضاً الاعتماد على التلقائية فوق الخشبة: وما تجر إليه من ارتجال للأشكال والحركات. وهناك مخاطبة الجسم البشرى كله، من حس وعقل، عن طريق الهزات والذبذبات، والأصوات العنيفة العالية: أو المفاجئة، والحركات الهستيرية «أو ما سميته أنا حركات الزار» ويتمثل هذا كله فى عنف منظر الطاعون الذى يوتر الأعصاب توتيراً قاسياً، ثم يليه انطلاق واضح فى منظر الجاز الحر - ونلاحظ هنا أيضاً المفارقة بين التأزم والانفراج فى المشهدين المتتاليين.. وهناك ما يتيحه العرض من اشتراك مباشر للجمهور فى العرض سواء فى التمثيل الصامت أو فى العنف، أو الاحتفال الصاخب أثناء الجاز.

ثم تابع العرض أيضاً ما دعا إليه أرتو من ضرورة أن يكون العرض المسرحى شاملاً لفنون العرض جميعاً، دون اقتصار على أحدها، وخاصة الكلمة، فنحن نجد فى العرض الحالى الموسيقى والأغنية والنور والظلام والحركة الدافقة، التلقائية منها والمهندسة. ولكننا إلى جوار هذا كله - نجد المساهمة التى ساهم بها فريق المسرح الحى فى توضيح وتوسيع نظرية أرتو.

فكما تقدمت الإشارة: أعطى العرض معنى سياسياً للعنف، واستخدم لهذا شكل الطقوس وحفلات الزار تارة، وشكل المظاهرة السياسية تارة أخرى «المنظر الرابع» وشكل الهجاء تارة ثالثة «هجاء الروح العسكرية فى المنظر الأول».

كذلك ربط العرض بين الحياة والمسرح عن طريق الإدخال الحر لأشياء حدثت أو وجدت فى الواقع إلى صميم العرض المسرحى: مثل صناديق المنظر الرابع، وقصيدة الدولار الواحد،

(١) فى هذا المقال يذهب ارتو إلى أن الطاعون مرض من نوع خاص، ينتاب الجسم دون أن يحدث فيه أثراً فيزيقياً ملموساً، وإنما هو يجلب على الناس نوعاً من الخبال الحسى والنفسى. ما أجدر المسرح الحق أن يحدثه فى المتفرج والفنان معاً.

وحركات اليوجا، وتدريب المسرح المفتوح.

وقد قلت من قبل أن المناظر، رغم أنه لا قصة محددة وراءها، تحكى شيئاً مطرد النمو، والآن أفضل فأقول: أن هذا الشئ الذى لا يزال ينمو هو إحساسنا بأننا نعيش فى عالم هو بالإمكانية جميل وأخاذ، ولكن شروراً واضحة تحيط به من كل مكان، وأن علينا - لكى نكسب لأنفسنا هذا العالم - أن نغضب ونحتج. أن نكافح هذه الشرور - قتل روح البشر فى التدريب العسكرى - اغتيال الشعوب فى الحروب وبأسلحة الإبادة الشاملة، وفى معسكرات الموت.

يقابل هذا المعنى العام الذى نستخلصه ولا يقال لنا أبداً، شكل لا يفتأ ينمو هو الآخر من بدايات متقطعة وصراع بين العنف الأسود والجمال حتى يصل إلى ذروة منظر الجاز الحر.

فهذا إذن عرض مسرحى كامل، حلت فيه لغة العرض محل الكلمة المكتوبة وأصبح - بهذا، وفى رأى ارتو والكثيرين من مؤيديه[1]، وفى رأى عشرات المئات الذين شاهدوا العرض ومئات الألوف الذين تابعوه حين أذيع من التليفزيون الدنمركى - جوهر المسرح الجديد الذى ينبغى علينا جميعاً أن نتجه إليه.

❋❋❋

قابلت أيضاً أثناء زيارتى لمدينة لندن فى مايو ١٩٦٨، فنانين معروفين فى الأوساط المسرحية التى تؤمن بفن الارتجال، وتدعو إليه. وأول هذين الفنانين هو الأمريكى «جيم هينز»، أحد اثنين يديران تجربة فنية مرموقة فى لندن باسم: «معمل الفنون».ويقع معمل الفنون هذا فى «درورى لين»، وكان سابقاً مخزناً للبضائع. حول إلى ما يشبه قصر الثقافة عندنا، ولكنه قصر مخصص للجهود التجريبية فى حقول الفنون جميعاً: موسيقى - رقص - فكر - محاضرات - سينما «عرضاً وانتاجاً» ومسرح وكتاب.

والذى يهمنا هنا بالطبع، هو الفريق التمثيلى التابع للمعمل الذى يرأسه جيم هينز. قال لى هينز أن فرقته تؤمن بالارتجال والالتحام مع المتفرج والناس والبيئة. وقال أنه ينظر إلى عمله فى المسرح على أنه تجربة علمية فى المحل الأول، الهدف منها ليس مجرد إنتاج أعمال مسرحية، ولكنه تحقيق الاتصال بين الناس، بعد أن قطعت الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية هذا الاتصال.

لذلك يعطى هينز أهمية كبرى لاتصال فنانيه بالجمهور، ليس فى قاعة العرض وحسب، بل وفى البيوت أيضاً. فكثيراً ما يدعو المتفرجين إلى استضافة الممثلين فى بيوتهم ليتعرف

(١) من بين مؤيدى انتونين أرتو: الفنان البريطانى المرموق: «بيتر بروك»، الذى دعا إلى تبنى نظرية مسرح القسوة فى انجلترا، وسمى المسرح الناجم عنها: مسرح أطراف الأعصاب، لأن هذا المسرح يوجه نفسه للجهاز العصبى فى الجسم كله.=

الفريقان على بعضهم البعض. فهذا هو جوهر الفن المسرحى عنده - أن يصل ما ينقطع. أن يعرف الناس بالناس. وأن يعرفهم جميعاً بالحياة. وقد حكى لى هينز فى هذا الصدد قصة طريفة. ففى الأيام الأولى لافتتاح معمله، جاءت سيدة عجوز تسأل عما يجرى فى حيها، فلما عرفت أن فرقة مسرحية توشك أن تبدأ عملها فى الجيرة فرحت وتهللت.

وتصادف أن تقدم للفرقة مؤلف ناشئ بمسرحية من فصل واحد عن ممثلة عجوز تروى قصة حياتها. فرغبت السيدة فى أن تمثل الدور. وفعلاً كان المتفرجون يتجمعون فى المعمل، ثم ينتقلون إلى شقة السيدة، حيث يتحلقون حول الشاى، ثم تقدم المسرحية من بعد. وقد كان لاشتراك السيدة فى التمثيل أثر على النص المقدم، إذ أنها اقترحت على المؤلف عدة تعديلات أخذ بها..

وهكذا تحقق لهينز ما أراد من جعل الفن المسرحى أكبر من قاعة العرض، ومن ربط هذا الفن بواقع الحياة بحيث يصبح الإيهام ملغياً أو لا ضرورة له فى الواقع وبحيث يدخل المتفرج من أبواب المسرح إلى أبواب الحياة وبالعكس، فلا يجد غضاضة، ولا يبذل جهداً.

ويربط هينز بين ما يدور فى مسرح الارتجال من تجارب، وما يقدم فى الفنون الأخرى من تجارب مماثلة، وخاصة فى الموسيقى، حيث قام الشباب الغاضب الذين يمثلهم الخنافس، وغيرهم بتجديد شباب الموسيقى والأغنية، وربطها بجموع الناس مرة أخرى، بعد أن كان التقليديون والمحترمون قد نجحوا فى احتوائها داخل حفلات متحجرة أو فى اسطوانات.

وهو يرى - طبعاً -، وإن كان لم يصرح لى، بأن ما يقيمه الخنافس من حفلات موسيقية

= وقد وصف بيتر بروك برنامجه لخلق مسرح جديد فى انجلترا، يستوحى نظريات أرتو، وزميله السابق عليه: «ألفريد جارى» (١٨٧٣ - ١٩٠٧) (ويطلق على أرتو لقب: نبى هذا.. المسرح، أما جارى فهو باذر البذور الأولى فيه) بالعبارات التالية: «سنستخدم أجزاء من ملحمة جارى المعروفة باسم: «أبو» كمنطلق للارتجال.. كما سنقدم أرتو فى الجزء الوحيد من أعماله المجموعة الذى يقع فى شكل ديالوج (وقد قدم هذا الجزء فيما بعد باسم: الذى ينبثق مندفعاً).

«ثم ننتقل بمسرح القسوة بعد هذا إلى يومنا الحاضر، إما بنصوص مكتوبة.. أو بتقديم فقرات من تجارب التدريبات ومن بعض التمرينات المسرحية، أو بموضوعات تعاود الاتصال بين المسرح والفيلم، وبين المسرح والصوت، وفى كل من هذه الحالات نسعى إلى التكثيف، والوصل المباشر، وعمق التعبير.«وبهذه الروح سنقدم أكبر الأعمال التجريبية على الإطلاق: هاملت».

«وقد يسأل البعض: لماذا نعرض هذه التجارب على الجمهور؟ لأنه لا يمكن لتجربة مسرحية أن تتم دون هذا العنصر الثالث.. إننا نحتاج إلى أن نتعرف إلى استجاباته ونتبين إلى أى مدى نثير أفكاره. إن مسرحنا يفحص ويهدم كلا من القصة والبناء، والشخصيات الكاملة الاستدارة، والتكنيك، والتمبو والمشاهد الكبرى، والذروة، إيماناً منا بأن اضطراب وتعقد حياتنا الحاضرة تجعل كل هذه الأشياء المقبولة حالياً موضع تساؤل».

وقد قدم بيتر بروك هاملت بهذه الروح نفسها، كما قدم مسرحية عن حرب فيتنام اسمها «U.S.» وقدم مارا صاد، فأثارت كلها ضجة كبرى.

يحتشد فيها مئات الألوف، إما شهوداً، أو متظاهرين خارج المسرح، وما ينشره الخنافس وغيرهم من تقاليد جديدة كاللحى والشعر الطويل واللباس المهمل.. الخ. كل هذا ليس إلا تمثيلاً واضحاً لفكرة المسرح الجديد، المسرح الذى يحتوى الحياة كلها، بحيث يصبح العرض المسرحى ذاته جزءاً صغيراً من هذا المسرح الكبير.

وقد وصف لى هينز مشروعاً يتأمله لكسر الحواجز التى تقوم حالياً بين جهود الشباب فى المسرح والموسيقى وبيدا التقليديين والمحترمين الذين يرون فى تلك الجهود شذوذاً وعبثاً مآلهما الاندثار. قال أنه ينوى أن يستأجر قاعة عرض تجمع بين الموسيقى الشعبية والتمثيل الشعبى بحيث يدور العرض فى وسط القاعة، الموسيقيون والممثلون فى وسط الدائرة ومن حولهم المتفرجون «وهم طبعاً متفرجون مشاركون، قادرون فى أية لحظة على التحول إلى العزف والتمثيل، حين ترتفع درجة حرارة العرض، كما يحدث دائماً فى عروض الارتجال».

وخارج هذه الدائرة الحية الحارة، تقوم دائرة أخرى أوسع توضع فيها المقاعد ليجلس فيها ذلك النوع «المحترم» من المتفرجين الذين قد يشوقهم الفرجة على من يسمونهم مجانين، بشرط أن تكون هذه الفرجة بمنأى عن أى التحام مباشر أو غير مباشر بالعرض.

ولعل هينز يرى فى هذا فرصة أخرى للتعريف بجوهر العروض الفنية المختلفة، إلى جانب ما قد يتيحه من كسب مادى، تشتد حاجة التجارب الفنية إليه. إذ أن معمله غير معان من أحد بل أن الجهات الفنية والإدارية والرسمية لتنظر إليه فى قلق، وتلاحقه أحياناً، مثلما حدث وأنا أزور الفنان، فقد اتصلت به مساعدته فى المعمل وقالت إن البوليس يطوف بالمكان ومعه الكلاب البوليسية وإن تهمة تدخين الحشيش ربما توجه إلى رواد المعمل وأعضائه. كذلك قال لى هينز أنه يلاقى شيئاً من سوء المعاملة من السلطات الأمريكية، وأن جواز سفره ربما سحب منه. وسألته: هل لحركته طابع سياسى؟. فقال إن لها مضموناً اجتماعياً وإنها - كمثيلاتها من حركات التجريب التى يقوم بها الشباب - تقف إلى جانب اليسار بصفة عامة، وإلى جانب السلام، وإلى جانب الصداقة بين الشعوب، وتشجب كل ما يفصل بين الناس، من تحيزات طبقية وعنصرية واقتصادية وعقائدية.. الخ

وقد بدا لى الرجل صادقاً وبسيطاً، وجديراً بالحب. منعنى من أن أسميه: مستر هينز، وقال أن اسمه جيم. وعرفت أنه يسكن فى مكان صغير فى خلفية المعمل، فيه سريره وكتبه.وقال أنه لا يطلب من الحياة شيئاً كثيراً، وتكفيه رسالته فى الوصل بين الناس.

✲✲✲

قابلت أيضاً من فنانى الارتجال الشاب الانجليزى: «كيث جونستون»، وهو صاحب فرقة مسرحية تعرف باسم «مصنع المسرح». وقد وضعنى جونستون فى صميم نظرته للمسرح حين

قال لى: أنه يعتقد أن المسرح الشعبى الوحيد الموجود فى انجلترا الآن هو حلقة المصارعة.

ولم يفسر ما يقصده تماماً، وإن كان من غير العسير أن نفسره نحن. فإن المصارعة، وخاصة الحرة، هى عرض فنى مرتجل، على منصة أمام جمهور مهتاج بالإمكانية، مستعد للمشاركة فى العرض بالاستحسان والاستهجان، قادر على تسيير دفة هذا العرض ونصرة أحد الطرفين المتصارعين على الطرف الآخر. ويبدأ هذا الحفل المسرحى، ولا أحد يدرك تماماً ماذا ستكون النتيجة، بل أن أحداً من المتصارعين لا يعرف تفاصيل «دوره»، وإنما عليه أن يتصرف عفو الخاطر، أن يخايل ويتخيل، ويراوغ، ويرد مباشرة ويتجاهل.. الخ.. حتى يكسب.

وقال جونستون أيضاً إن ركيزة من ركائز نظرته المسرحية تقوم على تأكيد أن الناس ممثلون بالطبيعة، وأن ما يمنعهم من ممارسة التمثيل التلقائى هو أنهم قد دربوا على كبت تلقائيتهم وعواطفهم، مما يقيم الحواجز بين الناس بدلاً من أن يؤكد وسائل الاتصال. وقال إن حضارتنا الحديثة تكبت الاتصال بدلاً من أن تنميه. وضرب لى مثلاً لهذا، بالمنظر المتخيل التالى: شاب يدخل محلاً لبيع الصحف فيقول: صباح الخير، اعطنى صحيفة الجارديان، ثم يخرج الثمن ويتناول الصحيفة ويمضى.

هذا الشاب مكبوت العواطف. ولم لم يكن كذلك لجرى المشهد على النحو التالى:

الشاب: صباح الخير.
البائع: صباح الخير. يوم ممطر آخر!
الشاب: نعم. ولكن المطر يفيد الحديقة.
البائع: صحيح. ألك حديقة اذن؟ لم أكن أدرى.
الشاب: أوه - حديقة صغيرة. أرجو أن يفيد الورد فيها من هذا المطر.. لدى ورد بديع.
البائع: أنا أيضاً أحب الورد. لى فى زراعته تجارب طويلة.
الشاب: صحيح؟ إذن لماذا لا تزورنى وترى جهودى المتواضعة.
البائع: فكرة طيبة. ربما أفدتك بشىء.
الشاب: أنا متأكد أنك ستفيدنى. نتقابل إذن ظهر غد غداً الأربعاء. وأنت خال من العمل على ما أعتقد؟
البائع: تماماً - إلى اللقاء إذن غداً.
الشاب: إلى اللقاء.

لقد استجاب الشاب فوراً حين أسقط البائع أحد الحواجز بينهما وتحدث عن الجو، فأسقط هو الآخر حاجزاً من عنده وذكر المطر والحديقة ثم تتابع إسقاط الحواجز بين الطرفين حتى انتهت عملية الشراء الجافة إلى دعوة اجتماعية للشاى مثلاً، ولزيارة الحديقة وتبادل الخبرات وإقامة صداقة.

وذكر لى جونستون أنه كانت له تجارب معينة مع المسرح التقليدى، أدت إلى كفره بهذا

المسرح، ومن ثم اتجه إلى نوع من المسرح أكثر موعدة وأكبر انطلاقاً. وقد بدأ بإقامة عروض مرتجلة للأطفال ما لبثت أن نجحت، وعلى أثرها تقدم إلى السلطات «الرقابة» فى انجلترا بطلب إعفائه من الرقابة على هذه العروض لأنه لا قصص لها ولا أحد يمكن أن يحدد ما يمكن أن يحدث فيها. وقد أجيب جونستون إلى طلبه، مما شكل سابقة فريدة فى تاريخ المسرح البريطانى - فيما أعلم.

ويعمل الفنان الآن على تدريب فريق من طلبة الأكاديمية الملكية لفنون الدراما فى لندن على فن الارتجال: وهو ينتظر بفارغ الصبر اليوم الذى يتخرجون فيه، ليكونوا أول فريق مدرب منذ البداية على فن الارتجال ويومها يتوقع جونستون أن تحدث أحداث هامة فى المسرح البريطانى. وقد لخص لى جونستون مذهبه فى المسرح بقوله: أنه ضد الأصالة المفتعلة «الجرى المحموم وراء الجدة وبأى ثمن»، كما أنه ضد القواعد الثابتة، وأنه لا يشجع النكات فى عروضه، ما أمكنه ذلك، وأنه: ربما على عكس كثيرين من فنانى الارتجال - قطعاً على عكس فرقتى المسرح الحى ومعمل الفنون - يعتمد فى عروضه على الديالوج.

ثم أضاف أنه يرى فى المسرح المرتجل وسيلة حية وناجعة من وسائل الهجاء الاجتماعى، وأنها فى حالته بالذات وسيلة هامة، لأنه ساخط على كل ما يجرى حوله: ليس فى المسرح وحسب، بل وفى خارج المسرح أيضاً. وقد قال فى هذا الصدد أنه يود لو أعاد الأشياء السخيفةالتى لقنوه إياها فى المدارس، إلى أصحابها ! قال فى المدارس، لأنه لم يذهب إلى الجامعة: وهو يرى فى هذا ميزة غير قليلة !

***

وكان من بين من قابلتهم من الفنانين مخرج من شيلى، لم أتعرف على اسمه لسوء الحظ. وكنا فى زيارة مشتركة لإحدى مدارس الدراما فى لندن، فجاء ذكر الارتجال وفرقه المختلفة: وهنا قال لى الزميل الشيلى إن فى بلاده فرقة للمسرح المرتجل، وإنها محبوبة جداً من الجمهور، وإنها تستخدم فنها فى النقد الاجتماعى اللاذع، مما يدعو الحكومة إلى مطاردتها وذلك بحرمانها من دور العرض. وترد الفرقة على ذلك بأن تقدم أعمالها على مسارح الفرق الأخرى، كلما سنحت لها الفرصة.. وسألته من أين تحصل الفرقة على موضوعاتها، فقال أنها تلجأ إلى التاريخ، القديم والوسيط والحديث.

وأضاف إن الجمهور يشترك فى عروض الفرقة بالتعليق والتوجيه، وأحياناً باعتلاء الخشبة والمشاركة الفعلية فى العرض. وذكر لى أنه حدث ذات مرة، أن قفز رجل وامرأة إلى خشبة المسرح ودخلا فى عراك فكرى مع الممثلين.

وأضاف إن العرض يصيبه التغيير بين ليلة وأخرى نتيجة لاختلاف استجابة الجمهور، وتغيير تشكيله. وإن اتجاه الفرقة هو اتجاه سياسى، مما يدعونا إلى تصنيفها على أنها

من نوع المسرح الهجائى، من اللون المرتجل.

***

قلت قبلاً أننى أطالب بعودة مسرح الارتجال، وأرى فيه مغنماً كبيراً للمسرح المصرى بفنانيه المختلفين، ما بين ممثلين، ومخرجين ومؤلفين. فهل معنى هذه المطالبة أن نستغنى عن المسرح الذى يقوم على النص المكتوب؟ الجواب لا بالطبع. أن لكل حياة مسرحية صاحية ثلاث قنوات توجه منها نشاطها.

فثم نشاط يقوم على عرض الكلاسيكيات العالمية والمحلية. ونشاط آخر يقوم على عرض مسرحيات الجمهور العريض ما بين ميلودرامات وهزليات وفكاهات متوسطة القيمة. وهناك نشاط التجريب، وفى نطاق هذا النشاط الأخير أطالب بعودة مسرح الارتجال.

لقد سبق أن دعوت فى مقال نشرته صحيفة الجمهورية عام ١٩٦٥ إلى أن يوجه مسرح الجيب نشاطه التجريبى إلى البحث عن صيغة مصرية للمسرح. وقلت أن هذه الصيغة. لو أمكن إيجادها، فلن يتم هذا فى العواصم الكبرى وإنما فى الأقاليم والريف.

ويومها طالبت بأن تقوم فرقة فنية ما بالإقامة الطويلة فى جزء من ريف بلادنا تتوافر فيه سمات فنية وثقافية معينة (كأن يكون غنياً فى فولكلوره، ثرياً فى فنانين هواة يعيشون فى أرجائه)، وقدرت أن هذا وحده كفيل بأن يبصرنا بحقيقة المسرح الذى يرتاح إليه شعبنا ويستجيب له، وأوضحت أن هذا الشعب يميل إلى العروض المسرحية المتعددة الألوان، بين دراما وموسيقى وغناء ورقص، وأن بحثنا عن صيغة مسرحية تنتظم هذه الألوان جميعاً، كفيل بأن ينشئ لدينا مسرحاً أقرب إلى روح بلادنا، وأجدر أن يؤثر فيها، فوق ما يتأثر بها.

قلت هذا وأنا متأثر بعروض المسرح الشعبى التى أتيح لى حضورها فى اليابان عام ١٩٦٣، وكنت إذ ذاك أمثل الجمهورية العربية المتحدة فى مؤتمر للمسرح موضوعه: «الشرق والغرب فى المسرح». شاهدت إذ ذاك عروض «الكابوكى»، وأدركت كم هى قريبة من روح المسرح الشعبى الذى جذب شعبنا دائماً فى صور مختلفة، فى المسرح الغنائى الذى عمل من أجله «سلامة حجازى» «وسيد درويش» «وزكريا أحمد». وفى مسرحيات على الكسار ومسرحيات الريحانى الاستعراضية، ثم فى العروض الأولى التى قدمها «مسرح البالون»[١]، وجمع فيها بين أحداث التاريخ وقصص الأفراد والرقص والموسيقى والغناء والمفاجآت المسرحية الآلية. وأدركت فى الوقت ذاته لماذا أخذ بريشت يجتذب أنظار رواد المسرح عندنا فى خط متصاعد[٢]، فقد كان هذا الدرامى الكبير قد ربط نفسه بروح وفكرة المسرح الشامل التى

(١) كان الجمهور يستقبل القفص الكهربائى المتحرك من خلف القاعة إلى الخشبة بالزغاريد !

(٢) كما أوضح عرض السيدة الطيبة من سيتزوان فى شتاء ١٩٦٦.

يمثلها الكابوكى فى اليابان، كما نجدها فى اندونيسيا والهند والصين.

ثم حضرت من بعد مؤتمراً مسرحياً دولياً آخر فى الهند عام ١٩٦٦ وكان فى هذه المرة مخصصاً لموضوع المسرح الشامل، وهناك شاهدت نحواً من ستة عشر عرضاً مسرحياً تتراوح بين رقصات قبلية وأخرى تمثل الطقوس الهندية القديمة، وثالثة تحكى قصص أنبياء الديانات الهندية، كما شاهدت فرقة باليه من أندونيسيا تقدم باليه رامايانا[١]. فتخلف لدى من هذا كله، ومن تجربة مشاهدة عروض مسرح الـ «نو» اليابانى فى طوكيو ونيودلهى معاً شعور طاغ بأن المسرح الذى يقوم على الدراما وحدها هو فرع صغير انتزعوه من شجرة سامقة، هى شجرة فنون العرض، أو شجرة المسرح الشامل، وأننا إذ أردنا للمسرح أن يحيا حياة جديدة وأن يؤثر فى الناس حقاً، ويصدر عنهم فى الوقت ذاته، فلابد من عودة النظرة الكلية إلى العروض المسرحية، ولابد من التمسك بفكرة أن المسرح ليس فى الكلمة فقط، بل فى كل ما يؤدى فى مساحة معينة من حركات وأصوات وغناء وموسيقى... الخ.

وكانت الفنانة جوون ليتلوود تحضر مؤتمر نيودلهى، وهناك استمعت إليها تتحدث فى حماس أصحاب الرسالات، وعذوبة الذى يعيشون مع الرؤى، وتشرح فكرة المسرح الذى تؤمن به. المسرح هو الشارع. هو طقوس كل يوم. هو الاحتفالات التى تقام والمواكب التى تسير.

المسرح هو الحياة فى قاعة العرض وخارجها.

وعدت إلى مصر وقد تجمعت فى روحى كل الخيوط التى أدت إلى اهتمامى الحالى بالمسرح الشعبى، وبمسرح الارتجال من بعد - الاهتمام الذى بدأ بالتحسس الغامض للأرض فى مقال المساء عن التأليف الجماعى وانتهى لعالم الرحب المثير الذى فتحته أمامى عروض مسارح الشرق فى اليابان والهند. وقويت لدى رغبة فى دراسة ما قد يكون موجوداً فى بلادنا - لا يزال - من بقايا المسرح الشعبى. فمددت يدى إلى نصوص المسرح المرتجل التى جمعها زملاء أعزاء لنا فى الإدارة[٢] الثقافية، بمؤسسة المسرح، وأخذت فى دراستها.

ثم حدث أن سافرت إلى انجلترا فى مايو ١٩٦٨، لدراسة أساليب تدريس الدراما، فلفت نظرى وشاقنى وسرنى إلى أى حد تعتمد معاهد الدراما هناك على فنون الارتجال فى تدريب الفنان وإطلاق شخصيته من عقال الكبت اليومى الذى تأخذنا به الحضارة الحديثة وأساليبها.

شاهدت طالباً وطالبة فى مدرسة Arts Educational Trust يقومان على الفور بتأليف

(١) بعد مشاهدة هذا الباليه الشرقى الفاتن، بدا لى الباليه فى الغرب مجرد شظية من مرآة سحرية صافية الأديم، يستطيع الجسم البشرى على سطحها أن يشكل أشكالاً لا تنتهى، ويعبر بها تعبيرات بالغة الرقة والعمق - أن يرتفع بالحركة الرشيقة الموحية، إلى مستوى أعذب الشعر وأكثره أثراً.

(٢) أنشأنا الإدارة الثقافية بمؤسسة المسرح عام ١٩٦٢ لتكون الإدارة المنفذة لمشروع متحف المسرح ومكتبة الفنون الدرامية وهو المشروع الذى دعوت إليه منذ عام ١٩٥٨، وقمت بتوجيهه ومعاونته من كل سبيل فى السنوات التى قضيتها فى رئاسة المؤسسة.

مشهد درامى حى، أعطاهما مدربهما خطوطه العريضة، وطلب إليهما أن يتقمصا فيه شخصيتى شاب وشابة خجولين، يجلسان على أحد المقاعد فى حديقة، ويتحسسان الطريق إلى التعرف إلى بعضهما. أى فكاهة حلوة - أى كشف عن خبايا النفس البشرية، أى تنمية لمواهب الطالبين تفتق عنها جميعاً ذلك المشهد المرتجل.

ورأيت فى مدرسة Rose Bruford حماساً دفاقاً من الطلبة والطالبات فى قسم الدراما، إذ يوزعون على أنفسهم شخصيات الكوميديا دى لارتى التقليدية، ويتجادلون طويلاً، تمهيداً لتأليف مشاهد تشترك فيها هذه الشخصيات، على أساس من موضوعات معاصرة. استغلالاً للمفارقة بين تقليدية الشخصيات المثبتة، وسرعة واندفاق الحياة الحديثة.

وأدركت من تجارب زيارتى القصيرة لانجلترا، وممن تعرفت إليهم من فنانى المسرح غير التقليدى الذين تقدمت الإشارة إليهم، أن العالم مقبل على حركة مسرحية كبرى تعتمد على روح الارتجال، وأن الكوميديا دى لارتى التى تمتدحها الدراسات المسرحية المختلفة، وتبين الحيوية الدافقة والإبداع الرائع الذى قدمته للمسرح وللمسرحيين، ثم تطوى صفحتها فى أسى بحسبان أنها نهر عظيم، جف ماؤه، ولم يبق إلا واديه. هى أبعد ما تكون عن هذا. بل أنها مهيأة لأن تكون أكبر مؤثر مفرد فى مسرح اليوم.

ومسرح اليوم يمكن أن نسميه - بعد استعراض التجارب المختلفة التى مررنا بها - مسرح ما بعد بريشت. لقد كان هذا الرجل الكبير يسعى إلى إيقاظ جمهوره من «فرجته النائمة»، ليصبح قاضياً صاحياً. وكان هذا هدفاً مشروعاً ومعقولاً فى حدود طغيان الفاشية وما كانت تهدد به من أشباح سود تنشرها على العالم، وما قامت به فعلاً من قتل جماعى، ومعسكرات تعذيب وأفران حريق.

ولكن هذا كله، على سوئه البالغ - أصبح لا يقارن باحتمالات الخراب الأزلى الذى تمثله قنابل الذرة والهيدروجين، والصواريخ عابرات المحيطات، والصواريخ المضادة للصواريخ.. الخ، مما يهدد بتحويل العالم فى دقائق إلى مقبرة هائلة من الإشعاعات الذرية، تنتفى معها كل حياة بشرية، لكل إنسان، غالباً كان أو مغلوباً.

ومن هنا لم يعد يكفى أن نوقظ الجمهور من سباته، وأصبح من غير المجدى أن يجلس هذا الجمهور واعياً نشيطاً ثم يصدر الأحكام. إن لم يشترك الجمهور بنفسه فى صنع الأحداث وتوجيهها، فلن يكون هناك فرصة أو وقت أمامه كى يصدر أحكاماً. سينتهى العالم قبل أن تنعقد محكمته.

صحيح هذا على الصعيد السياسى. وصحته هذه تنعكس على الصعيد المسرحى كذلك. من أجل هذا قام مسرح اليوم على أساس الوقائع. وسمى مسرح الوقائع. وهو المسرح الذى يدفع بالفن فى خضم السياسة، ويجعل أعماله المسرحية تعبيراً عن حقيقة فنية وسياسية كبرى، هى ضرورة «حضور» الجمهور، أو تواجده، فى القاعة وفوق المنصة معاً، كى يحيا العالم ويحيا

المسرح فى وقت واحد.

ولعل أوضح ما يدل على انتشار هذا المذهب الجديد فى عقول الناس وأرواحهم، ما حدث فى فرنسا أيام الاضطرابات الأخيرة، حين استولى الطلبة - فيما استولوا - على «مسرح الأوديون» فى باريس.

أعلن غزاة الأوديون من طلبة وعمال وممثلين أن مسرح الأوديون، ابتداء من ١٥ مايو ١٩٦٨ سوف لا يصبح مسرحاً، وإنما سيكون مكاناً للقاء العمال ومنبعاً للخلق الفنى الثورى. وكتبوا على لافتة كبيرة على واجهة المسرح: «الإبداع والخيال يستوليان على السلطة فى مسرح الأوديون السابق. الدخول بالمجان - المسرح مفتوح ليل نهار».

وتوالى «درية عونى»، التى ننقل عنها هذا الكلام[1] وصف ما حدث فتقول: «ومن يومها ومسرح الأوديون يلقى إقبالاً من الجمهور لم يسبق له مثيل. أنه فى الداخل يكتظ بجمهور غفير. حتى الممرات مملوءة بالأجساد البشرية. هذا عد الطابور الذى ينتظر أمامه حتى يجد له مكاناً. ويستمر هكذا من الصباح حتى ساعة متأخرة من الليل. النقاش مستمر. يتخلله أحياناً استراحة قصيرة.. يعزف فيها أحدهم على البيانو أو الجيتار أو الهارمونيكا. وفى خلال هذه المناقشات التى تتطرق إلى كل الموضوعات التى يمكن أن نتخيلها، يحل المجتمع ويبنى، كل واحد يعرض المجتمع الذى يحلم به». وتصف درية عونى هذا العرض الذى يجمع بين النقاش السياسى وبين العروض الفنية بأنه «حفلة مستمرة، أو بالأحرى Happening، وهو نوع جديد من المسرحيات، يأتى الممثلون فيه إلى خشبة المسرح ويرتجلون أى شئ وتشترك الصالة معهم.

هنا نجد التطبيق العلمى لصيغة مسرح الوقائع. المسرح الذى يتفجر من قلب الأزمات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ويدفع بهذه الأزمات إلى خشبة المسرح، ويدعو الجمهور إلى اعتلاء الخشبة، ليناقش ويمثل معاً، ويستعرض أحلامه وآماله وحلوله وتطبيقاته. لم يعد المسرح حلم فرد وتطلعه، مهما سما هذا الفرد. ولم تعد المسرحية مجرد تنبيه وتحذير. لقد أصبحت مظاهرة سياسية واجتماعية حقيقية. تتجدد كل يوم، ويؤلفها المجتمعون فى الصالة جمعاً، ما بين فنانين ورواد. اختفى منطق الفرجة وحل محله هدير المشاركة.

✲✲✲

كيف نفيد من هذا كله، كى ندعم مسرحنا، ونضمن لقاعاته أن تظل دائماً ممتلئة بحرارة الأجساد والأفكار والعواطف، عوضاً عن قذى المقاعد الخالية فى الصالة والكلمات الخاوية فوق الخشبة؟

---

(١) مجلة المصور. العدد ٢٢٨١ - ٢٨ يونيو ١٩٦٨.

إن حقائق المواسم المسرحية فى السنوات الثلاث الأخيرة، ابتداء من ١٩٦٦ قد أثبتت شدة حاجة جماهيرنا إلى المسرح السياسى. لقد حظيت كل المسرحيات السياسية[1] التى عرضت فى هذه المدة - رغم تفاوتها الشديد فى القيمة الفنية - بإقبال كبير. ومعنى هذا أن جماهيرنا تشعر أن المسرح مكان طبيعى لعرض المشاكل السياسية والاجتماعية ومناقشتها، والمشاركة فى إيجاد حلول لها.

وصيغة المسرح المرتجل، بما تحويه من حيوية التجدد، وما تتيحه من استناد مباشر إلى وقائع الحياة والأنظمة الاجتماعية، وما تشجعه فى الجمهور من اشتراك فى صميم العرض المسرحى، كل هذه الصفات جديرة بأن تحول المسرح السياسى إلى صيغة مسرحية نابضة، بل ملتهبة، نستطيع من ورائها أن نضمن التدفق والجدة والأصالة الحقيقة لعروضنا المسرحية.

ولن يحتاج الأمر إلى مال كثير لتكوين فرقة للمسرح المرتجل. يكفى خمسة عشر أو عشرون فناناً من بين الهواة المتحمسين الذين لم يتلقوا تدريباً تقليدياً فى معاهد الدراما، وقاعة عادية، مجهزة بأقل التجهيزات الفنية، وبعض النصوص، سواء من بين تلك التى نعرضها فى هذا الكتاب أو من خطوط عامة لمسرحيات يتقدم بها أعضاء الفريق أو غيرهم، أو من مشاهد متقطعة من مسرحيات المسرح المكتوب ومحولة إلى خطوط عامة تصلح للارتجال. وستتوالى التعديلات والإضافات على هذه النصوص. ستلتحم معها الأغنية، والحركة المعبرة، والشعر والزجل، والمناقشة والشعار السياسى والنكتة. وستتفجر طاقات حبيسة فى صدور الفنانين، سواء منهم أعضاء الفريق المختارون، أو جمهورهم، أو الفنانون الواصلون، الذين يحولهم المسرح التقليدى إلى مجرد أدوات يعزف عليها غيرهم[2].وسيصبح العرض المسرحى سوقاً للفنون المنوعة، بدلاً من عرض بارد لأحد هذه الفنون، يراه الناس بنصف اهتمام فى أحيان كثيرة، ويصلون إليه فى تثاقل، فى أثناء الفصل الأول وفى أحيان أخرى بعد الفصل الأول!

✲✲✲

---

(١) هذه المسرحيات هى: الفتى مهران (عبد الرحمن الشرقاوى) سليمان الحلبى «الفريد فرج»، بير السلم «سعد وهبة»، اتفرج يا سلام «رشاد رشدى»، الشبعانين «أحمد سعيد»، البغل فى الأبريق «فايز حلاوة»، العرضحالجى «ميخائيل رومان»، دقى يا مزيكة «فؤاد حداد - مسرح العرائس».

(٢) لا أنسى كيف تقدم لى الفنان «توفيق الدقن» ذات يوم وطلب أن يشارك الممثل فى اختيار المسرحيات. إذ ذاك عبر عن ألمه الشديد لأن الممثل الفنان فى مثل طاقته إنما هو آلة تسجيل تردد أصواتاً ابتكرها غيره، وشكلها غيره، ثم حفظها هو وأخذ يدير شريطها كل ليلة.

نصـوص

فصل:
خيانة الأصحاب
منسوب إلى جورج دخول

(تفتح الستارة عن أب بلدى يقول:)

الأب: هم الصبيان والبنات للممات. لو كان كل واحد عنده بنت يكحل عنيها كان يكسب. بقى أنا مخلف من الدنيا حيطى ميطى حتة بنت. وجانى واد حليوة خده زى لهطة الكوك. خطبها ثم سافرت جهة، بقى له ستة شهور تقريباً والبنت كل ساعة تعيط. وكامل يعيط. والدور الفوقانى من العمة بيعيط، وعتبة بيتنا المحفوظة بتعيط، وحيطة البيت من الجهة الشرقية انشقت من كترة العياط. وكل كلمة تقول: حبيبى يابا، لما خلتنى حعحب أنا الآخر. حبيبى مبعتش جواب. وأنت مبعتلوش جواب حبيبى مجاش. ميتى يجيى؟ وعندى خدام ابن حرام، كل ساعة يفكرها بخطيبها. لما أنده له واتفق معه. أقول له لما أسألك قدام بنتى أقول لك: وديت البوستة يا كامل. قول: وديت جواب وجبت تلغراف. علشان قلب البنت يبرد شوية (ثم انده كامل. نمرة معلومة. يدخل أقول له).

الأب: اسمع يا كامل لما أسألك قدام بنتى أقول لك وديت ايه البوستة يا كامل قول: وديت جواب لحبيبك وجبت تلغراف من عنده.

كامل: رايح تعلمنى الكذب.

الأب: يا كامل ده كدب بسيط علشان البنت تبطل البكا. (يتوقف كامل. اشخط فيه واطرده). أخيراً يوافقنى أقول له:

الأب: انده البنت يا كامل. (يدخل ويخرج ويقول:)

كامل: موش راضية تخرج.

الأب: ادخل قولها إن لم تخرجى يخش يكسر عليكى العصاية.

كامل: (يمشى خطوتين ويقف) خش كسر.

الأب: ليه يا واد؟

كامل: أنا عارف أنها موش خارجه.

الأب: (يدخل يستحضرها)

البنت: (تدخل تبوس يد أبوها) يابويا خطيبى.

الأب: يا بنتى أنا دائماً أرسل له الجوابات ويبعت لى جوابات. حتى اسألى كامل(ينظر لكامل) وديت ايه البوستة يا كامل؟

كامل: وديت شوال جوابات.

البنت: فى حد فى الدنيا يودى شوال جوابات. (هنا الأب يبص لكامل بزعل ويقول للبنت:) دا ولد مجنون بيقول على الظرف شوال (وهم فى الجملة الباب يخبط).

الأب: شوف مين يا كامل. (نمرة معلومة لحد البنت ما تسمع صوت خطيبها).

البنت: افتحوا الباب. حبيبى جه. (يفتحوا الباب. يدخل ومعه واحد أبضاى. يسلم على الأب

والبنت وكامل. ثم يعرف أصهاره بصاحبه).

هنا الأب يطلب كراسى. كامل يجيب ثلاث كراسى. الأب يجلس على كرسى فى الطرف وخطيب البنت يجلس فى الوسط والبنت تجلس فى الطرف الثانى من جهة الأبضاى. الأبضاى يكون واقف ينظر لكامل نظرات غضب.

الخطيب: (لكامل) هات كرسى لصاحبى. (كامل يجيب الكرسى. يرميه أمام الأبضاى. الأبضاى يفزع فى كامل. كامل يتخوف منه ويقول:)

كامل: يا معلمى ده قوته ٣٠ حصان ابن الكلب. (الأبضاى عند جلوسه دائماً يهم بحركة أنه يخطف البنت). يا معلمى حوش.

الأب: مالك يا كامل؟

كامل: حيخطف البنت. (الأب والخطيب يكذبانه).

الخطيب: ده صاحبى بقى له مدة. إزاى يخطف حبيبتى! (عند جلوسهم تكون الخمرة أمامهم. خطيب البنت يملأ كأس ويقول لكامل).

الخطيب: وديه لصاحبى. (كامل يمشى برعشة لحد ما يحصل الأبضاى - الأبضاى يشخط فى كامل. كامل يرمى الكأس عليه ويجرى).

الأبضاى يفزع على كامل بالسيف. يقوم الأب والبنت وخطيبها يترجوه فيسكت، خصوصاً رجاء البنت مقبول لأنه يحبها. فلما يتضح الأمر لكامل أن الأبضاى يحترم البنت يفضل يضربه بالطوسة. الأبضاى يفزع عليه).

كامل: لاجل خاطر معلمتى.

الأب: (يضرب الأبضاى) لاجل خاطر بنتى.

(بعد مناوشة من هذا القبيل يفزع بالفرد على كامل. هنا الأب يزعل ويتحمس ويقول للأبضاى:) هو أنا موش مالى عينك. أنا غير محترم أمامك. هو أنا ما عنديش سلاح. ولد يا كامل. خش هات الورور. (جملة مبهمة. وبعد مناوشة).

الخطيب: أنا عندى مشوار فى جهة، وبدى أقضيه.

الأب: يا ابنى، بنتى بتزعل على غيابك. فخليك فى وسطنا. واللى فى البرمة تطلعه الحرمة. (البنت وكامل يترجوه لتأجيل السفر فلا يقبل. ثم يخرج والأبضاى ينظر لكامل نظرات غضب. الأب والبنت يهموا بالدخول وتكون البنت أمام وعند دخولهم بالكوليس يصيح كامل:)

كامل: يا معلمى!

الأب: (يخرج فزعاً) مالك يا كامل؟

كامل: جوز بنتك خرج وفات ديله هنا.

الأب: ده بيتهيألك من خوفك منه. (يخرجوا جميعاً. يدخل الأبضاى).

الأبضاى: أنا بحب البنت دى ولفقت حيلة لجوازها. (بيده جواب ويصيح على كامل ويعيط بحركة نهنهة - بتكشيرة ونظرات لؤم. بغضب)

كامل: (يدخل) مالك يا سيدى؟

الأبضاى: (يعمل حركة وسطه، ويرفع نفسه بحركتين أولاً عند حنى القوس، يده تكون

ممدودة تحت، ولما يرفع نفسه يرفع يده لفوق تكون مستقيم مايل جهة الكوليس وهو يقول:) آه، آه، آه، آه يا صاحبى. (ويرجع لحد كامل شرطاً أن يكون كامل فى وسط المسرح لاتساع الخطوة. كامل يسأله:)

كامل: بس الحكاية ايه يا معلم؟ (الأبضاى يعيد حركة آه، آه يا صاحبى جملة مرات، حتى أن كامل بعد أن يخاطب الأبضاى فلا يرد عليه يعمل مثله بالضبط عدة مرات. أخيراً يقول الأبضاى:)

الأبضاى: اسمع يا كامل!

كامل: نعم.

الأبضاى: اسمع يا كامل. صحبى ترك السكة الطويلة ودخل السكة القصيرة. مات هناك وأعطانى جواب مضمونة: بعد مماته أجوز مراته. (كامل هنا ينمر نمر مثل: هيه تجوز مراته، آه يا قونطجى. ويعمل حركات برجليه ووسطه تتلاءم مع النمر. بعد مناوشة:)

الأبضاى: آه يا كامل. لو كنت تعمل حيلة لجوازى بنت معلمك اديلك ما تريد.

كامل: اسمع. الكلمة بنصف ريال.

أبضاى: اوافقك على ذلك.

كامل: (نمر.) أروح أقول له الراجل مات ده أحسن منه.

الأبضاى: ايوه كده يا كامل. (هنا كامل يكون بعيد عنه ٢ متر، فيفتح يده مثل شحات ويجرى عليه ويقول له:)

كامل: هات يا....

الأبضاى: (يعطيه نصف ريال).

كامل: (يرجع محله. ويقول كلمة فى موضوع كونه سيتسبب فى موضوع الزواج ويرجع) هات.. (ويرجع محله كدا وهات يا كلام فى الموضوع، بحركة، بخفية، بخلاعة لأن الكوميك يكون متحرك بحسب طالع الأقوال والنمر. أخيراً كامل يأخذ الجواب من الأبضاى ويخبط على باب معلمه ويصيح:)

كامل: يا معلمى!

الأب: (يخرج عليه وبنته) مالك يا كامل؟

كامل: (يعطيه الجواب. الأب يقرأه بزعيق. يقول:) «بعد مماتى جوزوا صاحبى لمراتى». هنا الأب يفضل يعيط بحركات وحايد تناسب بكاه. أخيراً كامل يقف فى وسطهم. يميل الأب للأبضاى فى مسألة الزواج. ولكن كامل يكون بيعمل حركات هات يا.. من خلف الأب والبنت. ثم أن الأب يميل، فيأمر بزواج الأبضاى، فتتوقف فيهوهو عليها ثلاث مرات. نمر معلومة. ثم أن كامل يروح للأبضاى ويقول له «اتجوزها». هو هو ثلاث مرات. نمر معلومة. بعد ذلك تجوز البنت للأبضاى. يطلب الأب ثلاث كراسى. يحضرهم كامل. الأب يجلس على كرسى طرفانى من جهة بنته. وبنته عن يمين والأبضاى فى الطرف الثانى. بعد كده الأب يطلب خمر توضع على تربيزه أمامهم يشربون. بعد جملة. الأب يكلم كامل فى موضوع. كامل يصغى له. يكون الأبضاى ملتفت لهم. معلوم. هنا يدخل خطيب البنت يقومها ويأخذ الكأس منها ويجلس محله. بعد جلوسه تماماً يلتفت إليه الأبضاى يقول:) آبيه يا حبيبتى. (يجده صاحبه. يعملوا طبلون. هنا يفزع فيه الخطيب بهمة:)

الخطيب: ايبه يا خائن. دونك والبراز. (ويفزعون على بعض بالسلاح. هنا الأب يتخوف

ويلزق جهة الكوليس ويرتعش بحركات مضحكة. وكامل يبدى حركات بحسب ذوقه. والبنت تتخوف وتقول: حبيبى يا ابويا)

عند فزعة الأصحاب يخرجون خارج الكوليس ويعملون مناوشة سلاح بره ثم يخش خطيب البنت الأصلى ينظر للبنت ويقول)

الخطيب: موش عيب عليك تعملى كده
البنت: الحق على ابويا. (الخطيب يوبخ أبوها.)
الأب: الحق على كامل. (الخطيب يوبخ كامل).
كامل: (يخبط على الفلوس) الحق على دول.
الخطيب: دول ايه يا كامل؟
كامل: فلوس اداهم لى صحبك. هو انت طول عمرك اديتنى فلوس ياابن الكلب.

(ثم يجلسوا ويتكلموا فى الحادثة. هنا الأب يعطى للخطيب الجواب. وهم فى نفس الكلام يحضر الأبضاى ويضرب طلق خلفهم بقصد أن يموت صاحبه. فيجى فى البنت. تموت. ثم يجروا الاتنين الأصحاب خلف بعض. هنا الأب عند ما يجد بنته قتلت يعمل أمور زعل وعياط ثم يرفعوا البنت، يشيلها كامل ويقف بها فى المرسح وهى على ظهره:)
الأب: ما تمشى يا كامل.
كامل: مبسوط كده. (أخيراً يمشى كامل خارجاً).

منظر المقبرة

الأب: (يدخل محنى، زعلان، ويركع عند القبر ويبوسه، ثم يبكى) واسفاه عليك يا بنتاه.
كامل: آه يا خراب بيتتاه.
الأب: وامصيبتاه عليكى يا بنتاه.
كامل: آه، يا قصف عمرتاه.
الأب: وابلوتاه عليكى يا بنتاه.
كامل: وانتف لحيتاه على ولداه. (مناوشة.) قوم يا معلمى نروح وصبر نفسك (الأب يقوم يخرج وهو ماشى محنى، زعلان. حتى يدخل الكوليس. هنا يدخل خطيبها، زعلان ويبكى على التربة ويعمل مواضيع حزن. هنا يدخل الأبضاى. خطيب البنت حينما يراه يقول:)
الخطيب: قتلتها، وجيت تنجس قبرها بأقدامك يا خائن؟! (يهجم عليه بالسلاح. يتحاربوا. الأبضاى يقتل خطيب البنت ثم يقول:)ويلى، ماذا فعلت؟ اقتل صاحبى بيدى، لا والله. بيدى(حركات جنون) أموت نفسى؟ الأحسن أهرب من هذه المقبرة. (يهم بالخروج من جهة الكوليس، فيجد منظر نار طالعة عليه يقول: «النار». ويقصد الكوليس فيجد حاجة ملفوف عليها قطعة (قماش) أبيض تتحرك لفوق وتحت ويسمع منها النداء: لالى لو، لالى لو. وهلما كلما قصد كوليس النار تخرج عليه. وكلما قصد جهة الحاجة الملفوف عليها القطعة البيضا يجد العوعوة. أخيراً يخنق نفسه. وعند وقوعه بالمرسح، البنت الموجودة ورا التربة تقوم وتشير على الأبضاى بذراعها. يدخل كامل.

كامل: معلمتى صحيت. (ينظر للميتين) ما شاء الله. الدنيا كده ليه. الأوفق الهرب. أولى من العطب.

(يهم بالخروج من جهة النار فتخرج عليه النار، ولما يقصد جهة الكوليس الذى به اليد البيضا، تخرج إليه بحركة: لالى لو، تحت شرط: كلما نزلت اليد لتحت كامل ينزل برأسه لتحت، وكلما عليت اليد فوق يعلى راسه لفوق، كام مرة، حركات معلومة. إنما كلما راح جهة النار يقول: «النار»، وكلما راح جهة كوليس العوعوة. يقول: «أموات». والبنت لا تزال مشاورة بيدها حتى كامل يخنق نفسه وهو بيتحرك للموت. نمرة معلومة.

تنزل الستارة.

ملاحظات:

١- نمرة ناقصة: عند كامل ما يقول للأبضاى: هات يا.. الأب يقول هات يا دى ايه يا كامل. كامل يغطرش عنه).

٢- لا يجوز للأب ضرب الأبضاى ويقول له: لاجل خاطر بنتى.

٣- عند العاشق ما يعتب على كامل، ويقول له كامل الحق على الجنيهات، آخر جملة كامل، يقول: الحق عليك فضلت أقول لكم حوشوا رايح يخطف البنت وانتم لم صدقتونى. إنما عند العاشق ما يسأل البنت وتقول: الحق على أبويا، هنا العاشق يفزع على الأب، والأب يقول له الحق على كامل. يفزع عليه بالسيف.

٤- عند دخول الأبضاى ويقول: اعمل حيلة وأجوز البنت. الأب يقول لكامل: اخرج يا كامل اكنس، ورش قدام البيت. **فيخرج كامل** يجد الأبضاى.

فصل:
الصندوق - شامى
منسوب إلى: جورج دخول

(تفتح الستارة عن صندوق موضوع بالمرسح. يخرج رجل أبضاى يقول:)
الأبضاى: أول رجل حرامى كان فى الدنيا أنا. كنت أموت كل يوم الفين. ثلاثة آلاف رجل. وأنهب أموالهم وأخرب ديارهم. حتى أصبحت غنى جداً. وبعدين أصحابى قالوا أجوز وحدة لأجل أن تخلف منها مولود يبقى لك ذكرى فى الدنيا. ثم وافقتهم وتزوجت بنت اسمها بديعة لكن جمالها

موصوف وساقها معروف ومن حبى لها صرفت جميع أموالى عليها والفلوس قلت من عندى فبدى أطلع الجبل اقتل وانهب كما كنت. وقبل طلوعى انده لبديعة اعرفها ذلك «ينده بصوت عالى».

بديعة: «تدخل» نعم.

الأبضاى: بصى فى الأرض (تبص) ادخلى جوة «تدخل الأبضاى ينده» بديعة «تخرج له» كتفى يديكى «تكتف» خشى البيت «تدخل. ينده لها مرة ثالثة تخرج» مين أشجع منى؟

بديعة: ولا حد.

الأبضاى: ادخلى البيت «تدخل. وهلما.. يفضل ينده لها عشر مرات. مرة يقول لها قومى ومرة يمشيها بالمرسح. اعنى أدوار عذاب[1] » اسمعى يا بديعة أنا مرادى اطلع الجبل اسرق وانهب مثل ما كنت سامعة؟

بديعة: سمعت.

أبضاى: ادعى لى على خراب بيوت العالم. بديعة! اوعى تخلى الشمس تطلع على البيت يا بديعة (يخرج. يدخل كامل).

كامل: سمعت أنا هنا واحدة اسمها بديعة وبدى أخدم عندها (ينده عليها. يراها حلوة) أخدم من غير ما هية يا جدعان. بدى أخدم عندك.

بديعة: أنا جوزى فارس.

كامل: فشر اربع آلاف اطوحهم بيدى دى. (يتفقوا على خدمته عندها)

بديعة: خليك هنا، اكنس ورش (تدخل. يدخل الأبضاى. يجد كامل يفزع فيه)

الأبضاى: (لكامل) تعالى هنا. روح هناك. قوم.. اقعد. (مع كل كلمة يخبط بالسيف على الصندوق) موت لوحدك. (كامل ينام ويوضع رجل على رجل) الموتة دى ايه؟

كامل: ميت على قهوة الشيشة. (نهايته. يفضل الأبضاى يعذب فى كامل دور عذاب صعب) يا سيدى أنا راجل مسكين خدام وخدمت عند الست بديعة.

الأبضاى: خدام. يعنى بتمسح الجزم والحيطان.

كامل: نعم.

الأبضاى: تعرف شروط خدمتك عندى؟ هى: إذا جيت من الجبل جعان وقلت لك: جعان يا كامل تقطع من لحمك وتطعمنى: سامع ولاه؟ تخدم بديعة. تخلى بالك على البيت. أوعى تخلى الشمس تطلع على الحيطان ولاه كامل.. أوعى تخلى حد يجى هنا. بديعة حرة. بديعة كويسة ولاه.

كامل: طيب خلى بديعة تسمع كلامى.

الأبضاى: «ينده لها» اسمعى كلام كامل.

بديعة: طيب

كامل: خشى يا بديعة. (تدخل) اخرجى (تخرج. يخرج الأبضاى ثم يخبط على الكوليس بالسيف).

الأبضاى: جعان يا كامل.

كامل: (يحدف له الطربوش)

---

(١) واضح أن دور العذاب أو التعذيب هو نمرة معروفة فى المسرح المرتجل.

الأبضاى: ايه ده، ولاه؟

كامل: حته من المخ.

الأبضاى: أنا عاوز من تحت. فتح عينك ولاه (يخرج، ويخبط من الخارج بالسيف على الكوليس) جعان يا كامل. «كامل يحدف له الصرمة» ايه ده ولاه؟

كامل: دى كويسة على غيار الريق.

الأبضاى: خلى بالك من بديعة ولاه.

كامل: حاضر.

الأبضاى: بديعة حرة. بديعة ست. سامع ولاه؟

كامل: نعم.

الأبضاى: فتح عينك. (يخرج. هنا يدخل واحد افندى)

الافندى: أنا بحب واحدة اسمها.. (ويجى داخل يمنعه كامل. يطوسه) بتعمل كده ليه؟

كامل: وانت رايح فين؟

الافندى: أنا داخل لحبيبتى.

كامل: حبيبتك مين؟

الافندى: ست بديعة.

كامل: طيب ده جوزها رجل فارس جبار.

الافندى: اخرس. إذا كان الفين نفر أنا موتهم. أنا أهلك خمسين ألف نفر. أنا. أنا. «أخيراً» انده للست يا ولد. (كامل ينده لها)

بديعة: أهلاً حبيبى. ادخل يا كامل هات كرسى وترابيزة (يدخل كامل يحضر الجميع) هات لنا مشروب (كامل يحضر الخمر. يملوا ويشربوا. هنا يخبط الأبضاى من الخارج بالسيف على الكوليس)

الأبضاى: كامل هنا؟

(يرتعش الافندى. يدخل الأبضاى يجد ذلك يتجنن ويشخط ثم يسحب اللفرفر ويضرب الافندى طلق نارى يموته ثم يشخط فى كامل) تعالى هنا. روح هناك. قوم اقعد، دور عذاب. كل ذلك بيحول الكراسى الموجودة بالمرسح عليه قائلاً:

كامل: آه يا ابن الكلب.

الأبضاى: شيله. (ويخبط على الصندوق بالسيف. ولما يشيله ويقف الأبضاى يشخط فيه ويخبط بالسيف على الصندوق قائلاً:) اخلص ولاه (كامل يتخض فيقعوا سوا هو والميت وهلما كام مرة كلما شاله[1]، بعد أمر الأبضاى يشخط فيه الأبضاى فيقعوا أخيراً كامل يخرجه. الأبضاى يقرب من كامل شويه) مين جاب ده هنا؟

كامل: مراتك.

(ينده لها الأبضاى. تخرج يمسكها من يدها ويفضل يضربها على كارتها ويلف المرسح كام مرة

---

(١) هذه ايضاً نمرة معروفة فى المسرح المرتجل. لعبة محاولة أحد الأحياء التعامل مع جثة ميت، بإخفائها أو استخدامها بوسائل شتى.

ثم يطلقها، فتدخل على البيت. ثم يفعل بكامل مثلها. ولما يطلقه يدخل على البيت).

الأبضاى: دخلت البيت ليه، ولاه؟

كامل: زى ما عملت مراتك.

الأبضاى: آه يا خائن. فتح عينك. اوعى آجى أجد حد هنا. اموتك. سامع ولاه؟

كامل: طيب (يخرج الأبضاى. يدخل واحد عيان بيده زجاجة)

العيان: أنا عيان ويحب واحدة هنا اسمها بديعة.

(جملة. ويجى داخل البيت بزفة. كامل يكفيه) الهوى غربى. ولذلك وقعنى. (يهم بالدخول فيرجعه كامل) حايشنى ليه عن حبيبتى؟

كامل: حبيبتك مين؟

العيان: الست بديعة.

كامل: طيب دا جوزها رجل فارس جبار.

العيان: طيب أنا إذا خبطته بالعصاية لم أخلى فيه عافيه.

كامل: عصاية ايه. دا راجل معه سلاح نارى وسلاح ابيض يموتك.

العيان: أنا اخبطه خبطة واحدة يروح فيها.

الأبضاى: (يخبط بالسيف على الكوليس) كامل هنا؟

(يرتعش المريض ويقول لكامل خبينى. كامل يخبيه بالصندوق. يحدف الأبضاى كامل ببقجة ويدخل وراءها) ما حد سأل على ولاه؟

كامل: لا.

الأبضاى: خلى بالك (يخرج. كامل يضع عصاية على مؤخرة المريض يقلبه بها حتى يخرجه من الصندوق. وهلم. كام نمرة وكل نمرة كامل يمنع صاحبها ويعرفه إن زوج بديعة رجل فداوى جبار فصاحب النكرة يقول أنا واحد شجاع. أنا. أنا. هنا الأبضاى يخبط من الخارج على الكوليس بالسيف قائلاً: كامل، فيرتعش صاحب النمرة ويقول خبينى فيأمرهم كامل جميعاً بالدخول فى الصندوق، فيدخل المريض والذى بعده ومعه البقجة. الأبضاى يحدف بقجة أخرى ويدخل وراها. كامل يضعها فى الصندوق ويجلس فوق الأنفار)

الأبضاى: ما حد سأل عليه؟

كامل: ابداً.

الأبضاى: الصندوق اتملى هدوم. اكبسه.

كامل: (يطوس على رءوس من بالصندوق)

الأبضاى: فتح عينك.

كامل: مفتح.

الأبضاى: خلى بالك.

ويخرج. إلى أن تنتهى النمر[١]. وبعد آخر نمرة كامل يأمرهم بالدخول فى البيت فيدخلوا يغنوا:

بيضة بضة بيضانا
خدك ورد البستانا
ليش على حردانا
يا بتاع الهيبة بابا
فيفى فافا والله
يا بتاعة الجراوانا
شعرك طويل خبينى
يا بتاعة الهيبة بابا
فيفى فافا

(هنا يدخل الأبضاى يجد تلك الحالة فيستعجب ثم ينده لكامل. كامل يخرج وفى يده زجاجة ويغنى بيضة بيضة بيضانا.. الخ. كل ذلك والأبضاى يشخط فيه رلى أن يصل إلى فيفى فافا فيرد عليه كامل، ويتبين أنه الأبضاى. يتخوف منه).

الأبضاى: ايه ده ولاه؟

كامل: ناس فى بيتك.

الأبضاى: طلعهم ولاه. (كامل يطلع واحد.) فيه غيره؟

كامل: كتير.

الأبضاى: طلعهم. (كامل يطلع واحد.) فيه غيره؟

كامل: كتير. وهكذا إلى أن يطلعهم كلهم واحد واحد

الأبضاى: ايه دول؟

كامل: اسأل مراتك.

الأبضاى: (لبديعة) مين جاب دول هنا؟

بديعة: جابهم كامل. والدليل أنهم أولاد عمه. انظر شكلهم زى شكله.

(يسألهم الأبضاى واحد واحد. انت ايه وصنعتك ايه. ومن جابك. فمنهم من يقول: أنا كوالينى وجانى كامل قال لى مفتاح كالون معلمتى رايح تعالى حط له كفتاح. واللى يقول: أنا حكيم وجانى كامل قال تعالى حكم مرات سيدى. وهلم. كل واحد حكاية. أما العاجز فيقول: أنا ساعاتى وجانى كامل قالى منبه معلمتى عاوز عقرب، قوم ركب له عقرب. بعد جمعهم يغنوا:)

---

(١) جاء فى صورة أخرى لهذا الفصل ذكر لأصحاب هذه النمر وهم عاشق، ورجل وسط، وأعرج، ورجل عجوز، وشخص مزوق وجهه.

وفى صورة ثالثة فإن الشخصيات هى: خواجة. وفقى. وعبيط. والحوار بين الفقى وكامل على شكل غناء على ألحان شائعة. «على أد شن ششن كارا شن شن»، كما يقول النص، بينما الحوار بين كامل والعاشق غناء أيضاً على أد: أن لقاكم حبيبى سلموا لى عليه.

وأنا مالى وأنا مالى وأنا مالى
وأنا مالى ماهيا اللى مواعدانى

(ويرقصوا. الأبضاى يقول لهم: يا ناس دخلتم بيتى ليه يقولوا: وأنا مالى. إلى آخرها. ثم أن الأبضاى يفعل فعلهم من الكلام والرقص برهة، ثم يشيل البنت ويقول لهم: اعرفوا شغلكم مع اللذى جابكم ويدخل وهم يضربوا بعض برهة. تقفل الستارة[1]).

ملاحظات:

– أما النمر فهى: سكران وأخنف يغنى: يا مسدملج دملجنى. وفى يقول: شربت الصبر. ويتنططوا على حركة شربت الصبر.

أ) حتت منسية: عند الأبضاى ما يخدم[2] كامل يتركه ويخرج. كامل يشتم الأبضاى. الأبضاى يقف وراه. يعملوا طبلون بعدها الأبضاى يعذبه: قوم. اقعد . أخيراً يتركه ويخرج كامل يشتم فيه. يدخل عليه الأبضاى فحينما يراه كامل يشكر فيه. هنا الأبضاى يطبطب على كامل قائلاً له:

براوا يا كامل. جدع. فتح عينك. ثم يخرج.

ب) حتة أخرى: من ضمن كلام الأبضاى لكامل حينما يخدمه: عند جملة مناسبة، يقول له الأبضاى إذا أرسلتك إلى اسكندرية تروح وتجى فى خمس دقايق.

فصل:
ملعوب الكأس
منسوب إلى جورج دخول

(تفتح الستارة. يدخل واحد عاشق)

العاشق: أنا بحب بنت الراجل صاحب البيت ده. ولما انده لها أشوف المودة فى محلها أم لا. (ينده) ست بديعة.

بديعة: (تخرج له) أهلاً حبيبى. كنت غايب عنى بقى لك مدة فين؟

(١) فى الصورة الثانية للفصل تسدل الستارة على الجميع – بما فى ذلك الأبضاى – وهم يضربون بعضهم بعضاً. وفى الصورة الثالثة يقتل الأبضاى جميع العشاق.
(٢) أى يوظفه.

الأب: (من الداخل) ولد يا كامل قوم شوف اشغالك.
العاشق: (يسمع كلام الأب) آه، اعملى معروف. بدى أروح. (يسلم عليها ويخرج، وتخرج البنت).
الأب: (يدخل) بقى أنا رجل غنى. عندى وعندى (جملة هزلية) ولكن خالى جواز. وبعدين جم ناس أصحابى. قالوا لى يا خواجه كعب الغزال يلزمك تتجوز لأجل تخلف مولود يبقى لك ذكرى فى الدنيا. فالتزمت ابحث على عائلة عظيم: فاهتديت لرجل فى عشش الترجمان يبقى شيخ القرداتيه. اجوزت بنته، وخلفت منها بنت وكبرت بقت حلوة زى عسل النحل. وكل ساعة تطلب منى طلبات موش موجودة فى البلد. لما انده لخدام البيت وأساله، لأنه هو أخبر بحالة البيت (يروح لباب البيت وينده) يا ولد يا كامل. يا خدامى. يا خدام العبد لله. يا خدام كعب الغزال. (كلام بهمة) يا خدام الحمار.
كامل: (يخرج) افندم (بشخطة).
الأب: (يقف بعيداً عنه) بقى باقول لك يا خدامى متردش. يا خدام العبد لله، متردش. يا خدام كعب الغزال، متردش. (جملة حركات. كامل يعمل حركات الأب. الأب يبص له) بتعمل كده ليه يا ولد.
كامل: عجوز وصاحب حركات يا ابن الكلب.
الأب: (ينظر للناس ويقول) أما ولد ابن حرام قوى. (لكامل) ازاى يا ولد لما قلت لك يا خدام الحمار رديت. انت موش عارف صوتى من صوت الحمار.
كامل: الصوت واحد.
الأب: اسمع يا كامل. بدى تعرفنى حركات بنتى وسكناتها.
كامل: اسمع يا معلمى: البنت لما تكبر وتستوى تبقى عاوزه ايه؟
الأب: تبقى عاوزة جيبونة تلبسها.
كامل: (ينحمق) بقى يا معلمى البت لما تكبر وتستوى تبقى عاوزه ايه؟
الأب: حزر فزر. تبقى عاوزة ايه؟
كامل: تتجوز.
الأب: اخرس. بنتى اضبط بنات الحارة. مضبوطة الساعة ١٢.
كامل: على المدفع.
الأب: ايوه يا كامل[1].

(حتت) أ- إذا كان العاشق شاغل البنت وخرج ولم يضربه كامل. كامل ينظر للناس ويقول: أنا التيس الصغير ومعلمى التيس الكبير.

ب – وإن كامل ضرب العاشق، الأب يقول له: بتخبط ايه يا كامل. وكامل يقول له: بخبط الحيط يا حيط، ويخبط الأب على رأسه. تكون البنت بتشاغل العاشق مثل مشاغلته لها. أخيراً كامل يفضل يقول للأب: بنتك بتحب والأب يشخط فيه. وإذا كامل قال للأب شفته بعينى الأب

(١) من الملاحظة التالية يبدو أن هناك موقفين هنا. العاشق يدخل ثم: أ- يضبطه كامل ويتركه يخرج دون أن يتعرض له. ب- يتعرض له كامل بالضرب.

يفزع فى كامل ويشير له بأصابعه الاثنين على عينه قائلاً: أخزق عينك. هنا كامل يدارى عيونه ويقول: مشفتوش. مشفتوش. بعد مناوشة:)

الأب: انده للبنت يا قليل الأدب، لما أشوف طلبها. (كامل يدخل يحضرها. البنت تبوس ايد ابوها وعند تقديم يده لها يقول:) الطعيها بالراحة. طلباتك ايه يا بنتى؟

البنت: عاوزه تفاح.

الأب: ادخل هات المقطف يا كامل.

كامل: نجيب فى مقطف؟ منجيب فى قرطاس أحسن يا معلمى.

الأب: ابقى المسيو كعب الغزال وادخل بيتى قرطاس فاكهة يا كامل.

كامل: طيب نجيب عربيه وابور احسن.

الأب: وابور ايه؟ الفاكهة تعطن فى البيت. (يدخل كامل يجيب سبت أو مقطف ويخرج ينظر للبنت).

كامل: معلمتى. عاوزه ايه يا معلمتى؟

البنت: (بدلع) تفاح يا كامل.

كامل: من ابو خدين ده؟ خد زى لهطة النعجة وخد زى لهطة العجل؟

البنت: (بدلع) تفاح يا كامل.

كامل: تفاح يا معلمتى. (هنا الأب يكون واقف جهة باب الخروج لحد كامل ما يكون بيشاور بالسبت يجى على وش الأب. يخرجوا العاشق يدخل).

العاشق: أنا شايف ابوها والخدام خرجوا. لما انده لها. (تتكلم البنت. بنده لها. تخرج مبتسمة).

البنت: ازيك يا حبيبى؟ ادينى وزعتهم. (يخبط الأب)

الأب: افتحى يا بنت.

العاشق: آه. اعمل ازاى؟ استخبى فين؟

(ينام على باب الكوليس الذى سوف يدخل منه الأب يدخل كامل يتعثر فيه ويقع على الأرض. يدخل الأب ويكون ظهره للستارة. فى دخلته يتعثر هو الآخر: شرطاً يكون وجهه مقابل وجه كامل. ثم يقوموا نصف قومة. كامل يبتسم، يشاور بصباعه على وجه الأب، عبارة عن استعجاب لأن الأب قايم متألم وهو يقول: آ يا كحكوحة ظهرى. ثم يستوا واقفين.

الأب: (كلام بهمة.) شوف يا واد يا كامل اللى وقعنا.

كامل: (يدور فى الأرض) عود كبريت يا معلمى (أو يقول: عقب سيجارة يا معلمى. أو يقول: ورقة سيجارة يا معلمى. أى كلمة.)

الأب: (كلام بفزعة ومشاورة أيضاً) بقى طولنا يا كامل، وتخننا وعرضنا يوقعنا كدا.

كامل: محنا فالصو، يا ابن الكلب.

الأب: الغرض. انده للبنت وقول لها ملقيناش تفاح.

كامل: (ينده لها) ملقيناش تفاح. يخى ما وقعنا ابو خدين وجرى.

البنت: عاوزه موز يا كامل.

كامل: موز كتير.

البنت: موز يا كامل.

كامل: آه على الموز يا معلمتى.

الأب: أيوه، يا واد، موز مانتش عارف. (ويخرجوا. يدخل العاشق)

العاشق: أنا شايفهم خارجين. لما انده لحبيبتى أكلمها (ينده لها. تخرج)

البنت: أهلاً. حبيبى. (جملة. الأب يخبط).

العاشق: خبينى فى عرضك.

البنت: أخبيك فين؟ استنه. (تدخل تجيب غطا قماش وتنيم العاشق على اديه وركبه وتغطيه وتجلس عليه)

الأب: (يدخل) انت قاعده بره ليه؟

(يروح جهة العاشق ويوضع العصابة بن رجليه ويغزغز... أما كامل يكون من جهة رأس العاشق ويوضع رجله على رأس العاشق. العاشق يوطى راسه. تنزل رجل كامل. يوضعها تانى. كام مرة. كل ذلك والأب بيقول لبنته: قومى خشى جوه. أخيراً البنت تدخل. الأب وكامل يقفوا، ويكون العاشق خلفهم، يقوم يجرى. يكون كامل بيقول للأب: اقعد بنا ندبر لنا حيلة فى مسألة بنتك دى. بيجوا يجلسوا يروحوا واقعين على ظهورهم، شرطاً يقوموا طيلون وجوههم لبعض)

الأب: ايه وقعنا تانى؟

كامل: بنتك، كانت جايبه حبيبها وعملته كرسى وقام جرى.

الأب: اخرس يا حمار. كانت قاعدة على كرسى ولما دخلت اخذته معها، ودخلت. حتى انده لها نسألها. (كامل ينده لها. وأول ما تدخل يسألها الأب) بحق يا بنتى انتى موش كنتى قاعدة ع الكرسى ولما دخلتى اخذتيه فى ايدك؟

البنت: ايوه يا بويا.

الأب: سامع يا كامل. كلامى فى محله.

كامل: (يبص للناس ويقول) شوفوا ابن الكلب!

الأب: اخرس يا ابن الحرام. انت دائماً تكذب على بنتى يا قليل الأدب. بنتى: ملقيناش موز. تعوزى ايه غيره؟

البنت: عاوزة كمثرى يا ابويا.

كامل: كمثرى كتيرة من البتاعة أم ديل دى؟

البنت: ايوه يا كامل.

كامل: شكلها زى الزير، تخينة من جهة ورفيعة من جهة؟

البنت: ايوه يا كامل. كمثرى يا كامل.

كامل: كمثرى يا معلمتى. (ويخرجوا).

العاشق: (يدخل) شفتهم خرجوا، وكل ما آجى أكلمها مبلحقش. لما انده لها، يمكن النوبة دى يغيبوا. ست بديعة؟

البنت: (تدخل) أهلاً حبيبى.

العاشق: حبيبك ايه؟ اللى مابلحق اتهنى بكلمة.

الأب: (يخبط) افتحى يا بنت.

العاشق: قلنا كده. خبينى بقى يا ستى.

البنت: (تفتح البير) انزل هنا.

العاشق: انزل البير، اقلى صراصير. شئ ثقيل. (ينزل ويغطى على نفسه. يدخل الأب وكامل).

كامل: يا ملعمى، بنتك دائماً تضحك علينا وتلعب بنا الكورة.

الأب: صحيح؟

كامل: صحيح.

الأب: ادخل يا ولد هات زجاجة الزبيب من على الرف لما نقعد نسكر وبعدين اجش اكسر لحمها على عضمها. (يجلس أمام اتون[1]. وكامل يجيب الزجاجة ويجلس على شمال الأب. هنا العاشق يفتح اتون المرسح، ويقف خلفهم وتكون فى يده طاسة جلد).

كامل: (يملأ كاس ويقول) معلمى، الكاس فيه قشاية.

الأب: ادلقه. (كامل يرمى المياه التى فى الكاس على العاشق ويملأ غيره) معلمى الكاس فيه عكاره.

الأب: ادلقه. (كامل يرميه على العاشق. وهلم. كام مرة. أخيراً يملأ الكاس ويعطيه للأب) بصحتك يا كامل.

كامل: بالشفا. (الأب يكون وضع الفنجان على فمه ليشربه. العاشق يطوسه على ظهر. الأب يقصع ظهره ويرفع رقبته ويكشر وجهه كمن تألم من ضربة ثم يلتفت لكامل).

الأب: يا ابن الكلب. ابقى سيدك وتضربنى (يضرب كامل بحساب).

كامل: يا معلمى أنا مضربتكش.

الأب: أمال وأنا باشرب الكاس ايه الخبطة اللى نزلت على ظهرى؟

كامل: انت لما شربت الكاس الطراوة طلعت من ظهرك لأن الزبيب المحوج يطلع الطراوة من الظهر (يملأ كاس) محبتك يا معلمى.

الأب: بالشفا.

كامل: (يكون وضع الكاس على فمه. العاشق يطوسه على ظهره كامل يكشر ويتألم ويضرب الأب) ازاى يا راجل تضربنى؟

الأب: لا، يا ابنى أنا موش بضربك، إنما بيتهيألك زى ما تهيألى.

كامل: (بعد كام مرة) لا يا معلمى. لازم نعمل محبة سوا. (يملأ الكاس ويعطيه للأب وهو يمسك الزجاجة. وكل منهم يمسك يد الثانى باليد الفاضية بالشراب تنزل عليهم طوستين. كامل ينظر خلفه) عفريت يا معلمى.

الأب: (يقوم مفزوع. العاشق يفضل يشاور لهم بيده من الاتون كأنه يخوفهم. ثم يغطى على نفسه. الأب يكون ارتكن على جهة الكوليس ويفضل يرتعش ويسأل كامل) ايه يا كامل، ايه كامل؟

كامل: عفريت يا معلمى.

الأب: (بهمة ونشاط) خليك قاعد عليه نكتمه (ويدخل جرى على البيت).

(١) لم أعثر على أصل لهذه الكلمة فى اللغات الأوروبية، وإنما واضح أن المقصود بها الباب السحرى الذى يستخدم لإخفاء الممثلين حين تقضى حاجة المسرحية، أى البير كما يقول النص.

كامل: معلمى راجل عبيط. فاهم أنه عفريت صحيح. وهو رجل مغفل. فأنا اشرب تلك الزجاجة وادخل اتخانق معه، وآخذ حقى منه بالقوة. (يجلس جهة الكوليس على اليمين ويملأ الكاس ويوضعه جنبه على يمينه. يدخل العاشق يشربه. كامل يمسك الكاس ويوضعه على فمه ليشربه فلا يجد حاجة. فينظر لولد بسيط متفرج جالس أمامه يقول له): انت شربته. آه يا حرامى. منيش قاعد فى الحتة دى. (ينتقل جهة الكوليس من الشمال. ويجلس ويملأ الكاس ويوضعه بجواره ويوهم أنه بيجيب قطعة فرخة من المقطف بعدها يمسك إلماس ويوضعه على فمه ليشربه فيجده فاضى) يوه. حتى الحتة دى فيها حرامية؟ (ينتقل جهة الكوليس اليمين ويجلس ثم ينظر للشخص الذى كان قال له انت سرقته ويقول له: انت لسه قاعد هنا، وأنا مقعدش هنا. ثم يقوم ويجلس فى وسط المرسح ويملأ الكاس يوضعه بجواره ويوضع طربوشه فوقه.. ويقول: «ايوه الحتة دى مفيهاش حرامية» يكون العاشق دخل أخذ الكاس الأصلى ووضع كاس به دقيق. كامل يمسك الكاس ويجى يشربه ينفخ فيه فيعفر وجهه بالدقيق ثم يقوم واقفاً قائلاً: يا ملعمى).

الأب: «من الداخل» مالك يا ولد يا كامل.

(يخرج يجد وجهه أبيض. يتخوف منه. وكامل يعمل له بخ بخ. بمعنى انه عفريت. أخيراً يسأله:) انت كامل؟ امال وشك معفر من ايه؟

كامل: كنت شغال فى وابور الدقيق.

الأب: آه يا ابن الحرام. خوفتنى. حصلنى على البيت (يدخلوا.. يخرج العاشق)

العاشق: الحب بهدلة لما انده حبيبتى اكلمها. «عند بابها» يا ست بديعة. (يرد عليه كامل بصوت انائى «انشوى» ويخرج له. ويمسكوا بعض إلى أن يتوسطوا المرسح) أنا حبيبتى غلبت من ابوكى وكامل، فمن فضلك ادينى بوسة. (ينظر يجد كامل. يعمل طبلون. كامل يطوسه. العاشق يجرى إلى أن يخرج وكامل ويدخل البيت).

نمرة: يدخل العاشق ينده: ست بديعة. (يخرج له كامل).

كامل: عاوز ايه يا ابن الكلب.

العاشق: بس ست بديعة عندها الدور الوسطانى فاضى بدى أأجره.

كامل: الوسطانى بتاع ملعمتى؟

العاشق: ايوه.

كامل: مؤجره أنا يا مونشير.

العاشق: طيب الدور الفوقانى.

كامل: والتحتانى. (ويطوس العاشق. العاشق يجرى وكامل يستخبى جهة الباب الذى يطلع منه العاشق).

العاشق: معلوم. ما دام، ادخل وامشى بالعافية لازم يسمعنى. فأحسن امشى بوشويش. (يمشى خطوة خطوة وكامل وراه رجل رجل. العاشق يمشى خطوتين والثالثة ينط لورا. يكون كامل رجع لورا. وهكذا ثلاث مرات. ثم أنا العاشق يشعر بأن كامل وراه فيقول:) بقى أنا خايف من كامل افندى ليه، وده قريب واحد غنى فى بلاد الترك وبعت له معى ساعة وكتينة ذهب. فأول ما يقابلنى اقدم له الساعة والكتينة بتوعه (ويفضل يمشى ويلفق كلام إلى أن يجى جنب الكوليس الذى هو خارج منه ويقول:) سعيدة يا سى كامل.

كامل: (يقف باهت ثم يرمى الصرمة من يده بالقوة ويقول) لازم استناه هنا. (يستخبأ جهة

الكوليس)

العاشق: (يدخل ويقول لكامل) ادينى شايفك.

كامل: وأنا شايفك. (يهرب العاشق وكامل يقف على بيت معلمه قائلاً:) يا معلمى!

الأب: مالك يا ولد؟

كامل: بقى يا معلمى كل ساعة الرجل ده يجى هنا وخاوتنا.

الأب: استنه هنا. (يدخل).

كامل: معلمى بقى عنده دم يا جدعان.

الأب: (يخرج ومعه بندقية يعطيها لكامل) اسمك البندقية دى (لكامل يمسكها) شوفها معمرة؟

كامل: (ينفخ فى فم الماسورة) معمرة.

الأب: ايش عرفك؟

كامل: بتنفس.

الأب: هى يا ولد البندقية لما تنفس تكون معمرة؟

كامل: تكون فاضية.

الأب: اسمع يا كامل لما يجى الرجل ده هنا ترفع الديك وتضربه.

كامل: ديك ايه، فيها ديوك؟

الأب: يعنى الزناد يا ولد.

كامل: مفيهاش فراخ؟

الأب: لا يا ولد. فراخ ايه. (يدخل. كامل يجلس فى وسط المرسح. العاشق يتاوب.[١]).

كامل: صاحى. (العاشق يتاوب مرة أخرى) صاحى (ثم ينام كامل. يدخل العاشق. يسرق البندقية ويوضع له مقشة يد، يكون مربوط فى قشها بارود. ثم يولع البارود).

كامل: (يصحى على ضرب البارود ويشاور بيده) بى بى. (كلام بهمة).

الأب: (يدخل. يتخوف من ضرب البارود. ويعمل حركات مع الخوف. وبعد انتهاء ضرب البارود) أنا مديلك بندقية بطلق واحد، وايه ده كله؟

كامل: دى بطلقات.

الأب: اياك أنت نمت يا ولد؟

كامل: ايوه، يا معملى.

الأب: ادخل البيت يا ابن الحرام، وأنا أخلى بالى من الشباك (يدخلوا)

العاشق: (يدخل) أنا سمعت إن واحد ضابط عاوز يجوز البنت دى قام من بلده يخطبها. فأنا أروح على المحطة استناه وأعمل معه ملاعيب (يخرج ويدخل الضابط ووراه العاشق، شايل له بقجة يوضعها بجوار الستارة النازلة بالقرب من الباب الذى دخلوا منه بمقدار متر. ثم أن الضابط يطلع قرش صاغ يعطيه للعاشق اللى شايلله البقجة).

العاشق: (يعمل زى الجعيدية) ارش ايه وبتاع ايه؟ ادينا اجرتنا زى الناس.

الضابط: قرش من المحطة لحد هنا، موش مكفيك؟ هات القرش (العاشق يعطيه القرش.

(١) المفروض طبعاً أن يتثاءب العاشق خارج المسرح.

ويأخذه الضابط) روح بقى ملكش عندى شئ، أحسن انده للبوليس يخدك.

العاشق: طيب هات القرش يا سيدى.

الضابط: (يعطيه القرش. ياخده ويقف. يلتفت الضابط يجده واقف) واقف ليه؟

العاشق: ادينى خارج حالا (ويقف ينظر للضابط نظرات غضب).

الضابط: (يلتفت يجد العاشق) انت برده واقف! يا بوليس! يا بوليس ! (العاشق يخرج) أنا جيت هنا مخصوص لأجل أجوز بنت الرجل العجوز صاحب البيت ده (يخبط على الباب)

كامل: بقى يا ابن الكلب كل ساعة خاوتنا كده؟ (يسحب الصرمة ويخرج فازع على الضابط. وعندما يجده الضابط يضرب له سلام بالصرمة، ويقف مرتعش قائلاً) أنا مموتوش. معلمى اللى موته. (عند خروج كامل يكون الضابط مستعد. يسحب السيف وعندما يجد كامل ساحب الصرمة يفزع عليه بالسيف وعندما يسمع من كامل قوله معلمى اللى موته يقول:)

الضابط: انتم بتموتوا ناس هنا؟ فين معلمك؟

كامل: جوه.

الضابط: انده له؟

كامل: (يقف على الباب ويقول) معلمى، اطلع موت (الأب يخرج يجد الضابط يرتعش. كامل يكون واقف خلف الضابط يشاور للأب بمعنى: ادخل. الأب يفضل يتنطط بظهره إلى أن يدخل. الضابط ينظر لكامل).

الضابط: معلمك فين يا ولد؟

كامل: دخل.

الضابط: انده له؟

كامل: يا معلمى. (الأب يخرج. يرتعش أمام الضابط كامل من خلف الضابط يشاور للأب بمعنى ادخل . الأب يفضل يتنطط إلى أن يدخل).

الضابط: فين معلمك؟

كامل: دخل.

الضابط: لازم أروح أجيبه بنفسى. (يدخل يمسك كم جبة الأب ويخرج ويقفوا على حرف المرسح وجههم للناس والضابط يكلم الأب قائلاً: يا عم انت بتدخل البنت ليه؟ يكون الأب قلع الجبة ودخل بيته. الضابط ينظر للأب يجد الجبة يستعجب ثم ينظر لكامل يجده بيشاور).

الضابط: هيه. بقى انت يا ابن الحرام اللى بتسلطه. تعالى هنا! (يمسكه. يوضع وجهه بقورته فى حرف الكوليس). ان شفتك شلت وشك من هنا أوريك. (كامل يلزق الطربوش على حرف الكوليس وينظر للضابط ويشاور بصباعه على الطربوش. ثم أن الضابط يدخل يجيب الأب ويوقفه بينه وبين كامل. كامل يغمز الأب بيده. والضابط يكون بيكلم الناس الأب عندما يغمزه كامل يهرب من وسطهم. الضابط ينظر على الأب فلم يجده يقول: «عجيبة على الرجل ده». ويدخل يجيب الأب. يوقفه جنبه وهو يقف فى الوسط. كامل ينظر للأب فيدخل البيت، ويكون بيغمز الضابط. يحسبه الأب. الضابط يسأل كامل):

الضابط: بتعمل كده ليه يا ولد؟

كامل: يحسبك معلمى.

الضابط: هيه. اياك انت بتسلطه يا ابن الحرام. طيب. أنا أوريك. (يدخل يجيب الرجل) انت

يا رجل خايف ليه؟ انى جى أجوز بنتك.

الأب: يب يب (كلام بتفخيم. يمسك العصاية يخبط بها) لازم أوريكم يا أولاد حارتنا كل العذاب. نسيبى ضابط. يا ولد يا كامل. هات الجبة لبسهالى.

(كامل يجيب الجبة. يلبسهاله فى العالى. تكون يدين الأب فى الواطى. وإن كان يلبسهاله فى الواطى تكون يدين الأب فى العالى. أخيراً كامل يلبس الكم الشمال فى ذراعه الشمال والأب يلبس الكم اليمين فى اليمين. ويلفوا إلى أن يبقى وجههم فى وجه بعض. أخيراً الأب يكلف كامل باستحضار البنت. فيحضرها. يأمرها بزواج الضابط. تتوقف لأنها تحب عاشقها. فيهوهو عليها الأب ثلاث مرات. يكون كامل هوهو على الضابط ثلاث مرات. المقصود: الأب يوضع يد البنت فى يد الضابط ويقول: انتم الآن زوجان، فلكم الهناء الدايم. ويأمرهم بدخول البيت. ويدخل هو وكامل خلفهم. يدخل العاشق).

العاشق: ازاى الضابط ده ياخد حبيبتى، وأنا أموت بحسرتها؟ (ينظر يجد بدلة الضابط) ونسى بدلته؟ لما ألبسها وأطلع على جتة أبوها البلا. (يلبس البدلة ويخبط الباب. يخرج كامل) فين معلمك؟

كامل: جو البيت.

العاشق: انده له. (كامل يتده له. الأب يخرج. ينظر العاشق ويرتعش لأن العاشق لابس بدلة الضابط. فيتخوف منه). فين بنتك يا رجل؟

الأب: جو البيت.

العاشق: أنا بدى أجوزها؟

الأب: حاضر. انده لها يا كامل. (كامل ينده لها. تدخل). أجوزى ده.

البنت: رايحة أجوز كام يا ابويا؟ (العاشق يظهر لها وجهه جيداً، فتعرفه أنه حبيبها) أيوه أجوزه.

الأب: (يوضع يدها فى يد العاشق) جوزناكم.

(فيدخلوا البيت. وفى البيت يلطشون السيوف على بعضها هو والضابط كأنهم بيتحاربوا. أما الأب وكامل: يخرجون أمامهم يرتعشوا كأنهم خائفين. ثم أن الضابط والعاشق يخرجون فى المرسح ويتحاربون وفى أثناء حربهم الضابط يقول للعاشق: انت مين؟ من أى أورطة؟ من أى بلك؟ والعاشق يبدى أمامه همهمة ودمدمة. وهو يقلع فى البدلة إلى أن يقلعها كلها فيسلم على الضابط قائلاً: سعيدة. ويخرج. هنا الضابط والجميع يقفوا مستعجبين. ثم أن الضابط يوبخ الأب:)

الضابط: ازاى يا رجل ولد زى ده يضحك عليك!

الأب: الحق على هدومك. لبسهم فخفت منهم.

الضابط: تانى مرة إذا جه واحد زى ده، انده على. (يأخذ البنت ويدخل. يدخل الأب ويقول لكامل هات البدلة. كامل يلبس البدلة ويخبط بالسيف على الباب: يخرج له الأب يجده الضابط. يتخوف منه)

الأب: عاوز ايه؟

كامل: أنا جنى نار. وعاوز أجوز بنتك.

الأب: طيب. (يدخل يجيب البنت) أجوزى ده.

البنت: رايحة أجوز كام؟

الأب: (يمسك يدها بالعافية ويضعها فى يد كامل). جوزناكم. (كامل يأخذ البنت ويقصد بها باب الخروج) رايح بها فين؟

كامل: رايح بها اللوكاندة.

الأب: لا. بنتى لا تتجوز إلا فى بيتى.

(بعد مناوشة من هذا القبيل يقصد كامل بيت الرجل ويقول للناس: «الضابط جوه، دلوقت يحاربنى يا جدعان». ثم يدخل والبنت فى يده. يحصل بينه وبين الضابط تلاطش بالسلاح، حتى تسمعه الناس. هنا الأب يسمعه يقف يرتعش. أما كامل والضابط يخرجون بالمرسح ويتحاربون. كام لطش. وفى أثناء الحرب كامل يكون بيقلع ملابس الضابط. وعندما يتضح أنه كامل الضابط يضحك ويوبخ الأب):

الضابط: حتى خدامك بيضحك عليك.

الأب: الحق على هدومك المبعزقة فى الشارع. (لكامل). دخل الهدوم يا ابن الحرام (البنت تدخل والضابط وراها. كامل يحمل الهدوم ويدخل وراهم. (الأب يقول للناس) إن ما كنتش بنتى كنت لبست البدلة أنا الآخر. نكتة. (ويدخل يظهر العاشق).

العاشق: بقى حبيبتى أجوزت، وعملت الحيل التامة لكونى أجوزها مقدرتش، وعيشتى دى قلتها أحسن. لازم أموت نفسى وارتاح. (يمسك سكينة ويشاور لضرب نفسه. يخرج عليه رجل كبير مسن)

الرجل: رايح تقتل نفسك عمداً ليه يا ابنى؟

العاشق: وانت، ماذا يعنيك؟

الرجل: بس قلبى عليك.

العاشق: أنا بحب واحدة وهى تحبنى. وعملت كل الوسايط لجوازها فلم يقبل والدها. لأنى فقير. وزوجها لشخص آخر، فمن زعلى مرادى أعدم نفسى وارتاح.

الرجل: لا يا بنى. حرام تموت نفسك. خد تلك العصاية وهى تنولك مرغوبك.

العاشق: (يمسك العصاية ويرميها) خذ يا شيخ.

(إلى هنا ينتهى النص المدون. ولكن من السهل التعرف على بعض ما كان يجرى بعد ذلك، لأن دخول الشيخ لمساعدة العاشق عن طريق عصا مسحورة كان نمرة معروفة فى مسرح الارتجال. تجد هذه النمرة موصوفة بشئ من التفصيل فى الإضافة التى أدخلت على وصف دور الأب فى فصل خياطة وخياطة. انظر الصفحات التالية).

فصل:

الجزمجى اشكازى عبده

(مناظره: كوتشينة. كورة. ورق كرتون لأجل الضرب. تربيزة عليها فردة جزمة قديمة. شاكوش. الموضوع: تفتح الستارة عن تربيزة موضوعة وعليها عدة جزمجى. يدخل العاشق)

العاشق: أنا بحب بنت صاحب البيت ده حب زايد. لما انده لها أطفى شوقى. (ثم يغنى قصيدة. تخرج البنت تسلم عليه باشتياق). أنتم بردو سكنتو الدكان دى. أنا مراراً بقول لك متسكينيش الدكان دى لأنى كل ما آجى هنا بختشى.

البنت: أمى اللى سكنتها. وأنا لازم أعمل حيلة على الساكن لما يعزل. (تدخل الأم).

الأم: واقف هنا ليه.

العاشق: (يدعى أنه من رجال الصحة). ايه الوساخة دى. أنا لازم اكتبك مخالفات. (كلام هت. وعند خروجه يسلم على البنت).

الأم شكشوكة: (تضرب البنت) خشى خشك خاشش. (يخرجو. يدخل الجزمجى).

الجزمجى: خلى المراكيب تثبت فى حوافرنا ولا تنام إلا جائعاً حافى

ما بين طرفه عين وانتباهتها ينقلب الانسان من اسطى إلى اسكافى

أنا كنت رجل صاحب ورشة كبيرة، وفضلت الصنايعية تاكل منى، والزمان ياكل منى لما صبحت على طراطيف الفقر. (يدخل عليه رجل عجوز).

العجوز: ايه. فلقت الحيطان. قلعت البيبان. قلقت الجيران، يا ابن الحرام. يلعن أبو حلمة نبقة مشمشة تفاحة برقوقة مناخيرك يا.. يا.. يا (يفتح شفايفه بمعنى أنه بيشم ويحرك وسطه وينهز. (هنا الجزمجى يستعجب. العجوز يعيد الموضوع تانى. يستعجب الجزمجى العجوز يعيد الموضوع ثالثاً).

الجزمجى: يا عمُ العجوز!

العجوز: عم؟ جاك عم الدبب.

الجزمجى: يا أبويا العجوز!

العجوز: جاك بو. (وهلما، من هذا القبيل)

الجزمجى: (يحكى للعجوز حكاية انه كان رجل صاحب ورشة والزمان غدر به حتى اشتغل اسكافى).. وكل ما أجيب ولد صبى وأفوته فى الدكان وأروح أجيب شوية رشراش وأرجع أجده سرق الجوز الموجود فى القالب ومشى. وآدى سبب زعلى يا عم.

العجوز: بس كده؟ قلى وأنا أروح أجيب لك ابنى.

الجزمجى: روح هاته.

العجوز: يا أخى روح. هاته؟ مربوط على الطوالة؟ هاته؟

الجزمجى: أمال ايه يا عم؟

العجوز: قل لى من فضلك واحسانك ولطافتك وخفافتك روح هات ابنك.

الجزمجى: طيب يا عم. من فضلك، واحسانك، ولطافتك، وخفافتك روح هات ابنك.

العجوز: اجيب ابنى يشتغل عندك؟ رايح يمشى على ايه؟

الجزمجى: يمشى على الأرض.

العجوز: ابنى؟ آه يا حمار. أقل ما يكون موش تفرش له حرير من بيتى لحد هنا.

الجزمجى: يا عم العجوز، هو ابنك رايح يشتغل عندى صبى وإلا أحطه على الرف؟

العجوز: طيب لما يقول لك: عطشان، تسقيه فى ايه؟

الجزمجى: أسقيه فى القلة اللى بشرب منها.

العجوز: أما الجزمجى مجنون. أقله كمان موش تسقيه فى حوض بللور مملوء بماء الورد. طيب لما أجيب ابنى وتقعده على الكرسى ويجى على وشه الظير، تعمل ايه؟

الجزمجى: اعمل له ايه؟ يجى على وشه، على وشك زى بعضه.

العجوز: اقله يا بو عقل تخين، موش تجيب له ناموسية توضعها عليه.

الجزمجى: يا عم العجوز، أنا عاوز ولد صبى، موش عاوز عروسة.

العجوز: يا عبيط، أنا ابنى نعناعى. ابنى شلبى. ابنى مربى، من ذوى العلوم. يعرف من اللغات تسعين. بالك ابنى لما يجى هنا عندك فى الدكان، تبقى الجزم نازلة على دماغك زى المطر.

الجزمجى: جاك جزم على راسك. قول يعنى: الزباين تجى عندك كتير.

العجوز: ايوه. يجوا عندك بالزوفة.

الجزمجى: طيب يالله نروح نجيبه.

العجوز: بس من فضلك تمشى خطوة خطوة.

الجزمجى: يالله.

العجوز: (يرفع رجله، ثم يلتفت للجزمجى ويقول بزعيق) ايه؟ ماشى زى الحمار.

الجزمجى: ماشى زى ابوك. يا ابن الكلب أنا لسه حطيت رجلى؟

العجوز: على مهلك. (ثم يرفع رجله ويلتفت وراه) ايه، ماشى زى الطور.

الجزمجى: (يكون رافع رجله ويشير عليها ويقول) أهيه، لسه ماحطتهاش على الأرض. حتى اسأل الناس.

العجوز: على مهلك من فضلك. (يرفع رجله ويلتفت وراه) ايه؟ ماشى زى العجل.

الجزمجى: (يكون رافع رجله) لسه مانزلتش على الأرض. (بعد تالت نمرة يمشى العجوز لحد الكوليس).

العجوز: يا كامل. (لحد ما يتاوب كامل. يرجع العجوز بفزعه مخضوض) الحمد لله. سليمة. برده سليمة.

الجزمجى: ايه، جرى ايه يا عم العجوز؟

العجوز: اسكت. اسكت. ابنى صحى.

الجزمجى: وايه يا عم إذا كان صحى.

العجوز: اسكت أحسن يضربنا. (ثم يرجع لحد الكوليس ويقول) يا كامل يا ابنى.

كامل: أيه يا ابويا. جبت لى الحمار؟

العجوز: آه. (يرجع جرى يقول للجزمجى) اعمل معروف واعمل حمار قد نصف ساعة.

الجزمجى: حمايه يا عم. أنا عاوز ولد صبى للدكان، موش ولد مدلع.

العجوز: (يرجع لحد الكوليس) يا كامل. (يخرج كامل)
كامل: ايوه.
العجوز: تعالى يا ابنى اشتغل جزمجى عند الراجل ده.
كامل: طيب يا ابويا.
الجزمجى: تشتغل بأى كيفية؟
كامل: بالدقيقة، اشتغل. بالساعة، اشتغل، باليوم، اشتغل. بالجمعة، اشتغل، بالشهر، اشتغل. بالسنة، اشتغل.
الجزمجى: كويس، طيب تشتغل الدقيقة بكام؟
كامل: بتسعين فرنك.
الجزمجى: طيب وفى الساعة بكام؟
كامل: بسبعين فرنك
الجزمجى: كويس. بقى تشتغل فى الدقيقة بتسعين فرنك وفى الساعة بسبعين فرنك. طيب. وفى اليوم بكام؟
كامل: خمسين فرنك.
الجزمجى: طيب وفى الجمعة بكام؟
كامل: عشرين فرنك.
الجزمجى: طيب وفى السنة بكام؟
كامل: بعشرة فرنك.
الجزمجى: كويس خالص. طيب، وكل خمس سنين تاخد كام؟
كامل: نبقى نتحاسب.
العجوز: هات أجرة ابنى.
كامل: الأجرة لى.
أبوه: لى «يتشاجروا. يدخل الجزمجى وسطهم. كامل يطوسه».
الجزمجى: (يخرج) وأنا اقبح من الاثنين اللى دخلت فى وسطهم «يلتفت لكامل» الأجرة لك (ويلتفت للأب) لك. (وهلم. أخيراً الأب يخرج. الجزمجى لكامل) ابوك بيقول انك تعرف تسعين لغة؟
كامل: نعم.
الجزمجى: تعرف فرنساوى؟
كامل: لا.
الجزمجى: تعرف انجليزى؟
كامل: لا.
الجزمجى: تعرف تركى؟
كامل: لا.
الجزمجى: تعرف طليانى؟
كامل: لا.
الجزمجى: امال تعرف ايه؟

كامل: اوريك اعرف ايه. «ويقمص بالموشح وينهق، ويرقص، بمعنى انه حمار».
الجزمجى: «يضربه» بطل اللغة دى.
كامل: «يعيط» يحرق ابوك يا ابويا. أنا طول عمرى ما اشتغلش ابداً.
الجزمجى: (يجلس على كرسيه) شوف. تمشى كده. ثم تحود كده. وتطلع كده. تلاقى قدامك باب. تفتحه وتجيب منه كرسى وتجى.
كامل: احود على الطلعاية . وانزل على النزلاية. اشوف العلواية. وانزل على الدحدوراية. اجيب كرسى واجى. (يجيب الكرسى)
الجزمجى: اقعد عليه. (كامل يجلس من فوق على خرزانة الكرسى) موش كده يا ابن الحرام. اقعد من تحت (كلام بخلق. كامل يجلس على الأرض) يا واد فوق الكرسى. (كامل يقعد على خيزرانة الكرسى) تحت الكرسى. (كامل يجلس على الأرض) فوق الكرسى. (كلام بخلق) اقعد فى الدور الوسطانى. (كامل يجلس كالعادة. الجزمجى يعطيه فردة جزمة) امسح الوش. (كامل يمسح وشه) بتعمل ايه يا كامل؟
كامل: بمسح وشى.
الجزمجى: (يضربه) يا حمار، أنا بقول لك وش الجزمة. (يضربه) امسح البوز. (كامل يمسح بوزه) بتمسح ايه؟
كامل: بتقول لى تمسح البوز؟
الجزمجى: يا حمار أنا بقول لك على بوز الجزمة. اتعلم يا ابنى تبقى كويس. (يقوم) خلى بالك يا كامل، احسن رايح مشوار (وحين يمشى يقول كامل:)
كامل: معلمى: هات لنا المسامير طول عشرين سنتى لأجل بوز الجزم. هات لنا طول خمسين سنتى لأجل كعب الجزمة الستاتى. هات لنا رشراش علشان نلزق بمباغ الجزمة النحاس. «يمر» لما تروح لمراتك سلم عليها وقول لها: جبت واحد صنايعى خفافى.
الجزمجى: يا وله. ابن الحرام. عيب عليك. اختشى شويه. (يمشى ويوضع يده على قورته) نسانى ابن الحرام أن أوصيه على البنت الفاجرة (يرجع لكامل) تعرف الشباك ده اللى فى البيت ده؟ موجود فيه بنت فاجرة اوعى تكلمها لأنها سبب خسارة الدكان والصبيان (يخرج كامل يقعد يشتغل. تخرج البنت).
البنت: كل ما أخرب الدكان دى. تعمر تانى. فأنا لازم اتسبب فى قفلها (لكامل) انت، يا ابن الجيران!
كامل: نعم، انت يا بنت الجيران.
البنت: انت اسمك ايه؟
كامل: قبلة انتى اسمك ايه؟
البنت: قللى انت قبله؟
كامل: قولى لى انتى قبلة؟
البنت: لا، انت الأول.
كامل: اسمى كامل.
البنت: وانا اسمى بديعة. كامل. كامل. كامل.
كامل: بديعة. بديعة. بديعة. (كل منهم يدور بالمرسح).

البنت: انت صناعتك ايه؟
كامل: جزمجي.
البنت: أنا عاوزه جزمة.
كامل: على راسي. «يجلسها أمامه على الكرسي ويأخذ رجلها عى حجره» عاوزه جزمة البوز من ورا والكعب من قدام؟ وإلا أعملك مفتوحة من تحت ومقفولة من فوق؟
البنت: مفتوحة من تحت يا كامل.
كامل: على عيني (ويدور على القياس. يدخل الجزمجي يجد كامل مع البنت. يعمل طبلون وإشارة).
الجزمجي: أنا باقول له اوعى تلك البنت دي وهو برده يعمل كده؟ أنا أوريه. (يمسك كتف البنت) ادخلي بيتك. (تقوم البنت يجلس هو على الكرسي ويمد رجله على حجر كامل) قيس.
كامل: هيه الرجل اتغيرت؟ (ينظر يجد الأسطى هو الجالس على الكرسي فيمسكه من رجله ويرميه على الأرض بكرسيه بحاله. الجزمجي يقوم يضرب كامل. كامل يعيط).
الجزمجي: بص في الجزمة!
كامل: عين فيك وعين في الجزمة.
الجزمجي: أنا يا ابن الحرام بقول لك اوعى تكلم البنت دي ابداً، سامع؟
كامل: حاضر يا معلمي. (يخرج الجزمجي) اظن البنت زعلت. لما أنده لها (يقف أمام منزل الجيران) انت يا بنت الجيران (البنت تخرج) انت اسمك ايه؟
كامل: وانتي اسمك ايه؟
البنت: اسمي بديعة، وانت اسمك ايه؟
كامل: اسمي كامل.
البنت: (تلف بالمرسح) كامل، كامل، كامل.
كامل: (يلف بالمرسح بديعة، بديعة، بديعة.
البنت: تلاعبني الكوتشينة؟
كامل: من ايه لايه؟
البنت: من جزمة لجزمة
كامل: لا، من بوسه لبوسه.
البنت: لا يا اخويا.
كامل: بخطرك يا اختي.
البنت: أنا داخله بيتنا.
كامل: على كيفك.
البنت: (أخيراً). طيب، من بوسه لبوسه. (يجلس كل منهم على ركبه ونصف ويلعبوا. يدخل الجزمجي. تقوم البنت)
كامل: ٤، بقوا ٩، بقوا ١٦ فورة (ينظر يجد الجزمجي. يعمل طبلون).
الجزمجي: كده يا ابن الحرام؟ أنا موش قلت لك اوعى تكلم البنت دي (يضربه) لما ادخل استخبى هنا واشوف رايح يعمل ايه مع البنت دي. (يدخل البنت يقلد صوت حريمي). يا حبيبي يا كامل. يا روحي يا كامل.

كامل: (يفتكر أنه البنت) يا روحي يا بديعة. يا عيوني يا بديعة.
الجزمجي: (يخرج) آه يا ابن الحرام، يا روحي يا بديعة، يا عيوني يا بديعة (يضربه ويدخل تاني منزل بديعة دون أن يراه كامل ويقول) يا روحي يا كامل، يا حبيبي يا كامل.
كامل: (يعرف صوته ويحذفه بجميع الأشياء التي على الترابيزة).
الجزمجي: آه، يا ابن الكلب، لازم أروح أشد أبوك من دقنه (يخرج. تدخل البنت)
البنت: يا حبيبي يا كامل. يا عمري يا كامل.
كامل: روحي يا بنت الكلب يا قونطجية (البنت تعيط) مسكينة يا جدعان، انتي عاوزه ايه؟
البنت: اقولك، تجي نلعب الكورة، من قلم لقلم؟
كامل: وأنا قبلت.
البنت: (تمسك الكورة) هيه.
كامل: ايه ده يا بنت؟
البنت: لعب كورة.
كامل: ده، لعب سرير يا بنت الكلب.
البنت: (تمسك الكورة) آن – دي ترواه. هيلا (تحذف الكرة. تقع من كامل. تضربه قلم. كامل يمسك الكورة ويقول: آن – دي ترواه. ويحدف الكورة تلتقطها البنت وهلم. كلما البنت حذفت كامل تقع منه الكورة. وهو كلما حذفها تلتقطها ٣٠ مرات. وثالث مرة كامل يمسك الكورة).
كامل: بقى كل مرة تلقفها؟ لما أحودها علشان أضربها قلم. (يحدف الكورة . تكون شكشوكة مقبلة تجي الكورة في عينها. توضع يدها على عينها).
شكشوكة: آه يا عيني. (يدخل الجزمجي يترجاها ويوبخ كامل).
الجزمجي: لما أروح أجر ابوك (يخرج والحرمة وراه).
البنت: (تدخل) كامل!
كامل: روحي يا قونطجية.
البنت: معلهش. الحق علي.
كامل: عاوزه ايه؟
البنت: تلعب أم عميش؟
كامل: أم عميش دي ايه؟
البنت: تغمى عينيك وأنا أغمى عيني ونلعب.
كامل: طيب يالله نلعب. (البنت تغمى عين كامل ويجلسوا على ركبة ونصف).
كامل: أم عميش؟
البنت: عاوز ايش؟
كامل: ايش ضايع لك؟
البنت: ابرة وخيط.
كامل: علشان ايه الابرة والخيط؟
البنت: علشان نخيط كيس.
كامل: علشان ايه الكيس؟
البنت: علشان نحوش فيه فلوس.

كامل: علشان ايه الفلوس؟
البنت: علشان نشترى بهم طوب.
كامل: علشان ايه الطوب؟
البنت: علشان نبنى حمام استحمى فيه أنا وأنت يا حبيبى. (يدخل العاشق. يحط ايده فى ايد البنت ويأخذها يدخل البيت. يدخل الجزمجى يجلس بدل البنت).
الجزمجى: أم عميش؟
كامل: الصوت اتغير يا جدعان.
الجزمجى: عاوزه ايش؟
كامل: ابرة وخيط.
الجزمجى: علشان ايش الابرة والخيط؟
كامل: علشان البلاوى.
الجزمجى: (يضربه) لازم أجر ابوك من وشه. (يخرج. تدخل البنت).
البنت: كامل!
كامل: روحى يا قونطجية. (تترجاه. يسكت)
البنت: انت بتشتغل هنا بكام؟
كامل: بقرش صاغ كل يوم.
البنت: تشتغل عندى كل يوم بخمسين قرش صاغ؟
كامل: اعمل ايه؟
البنت: تشيل شوال قشر فستق وتاخد خمسين قرش صاغ يومى.
كامل: علشان الفاصوليا. (المقصود. يرضى بذلك. تأخذه البنت وتدخل البيت. يدخل الجزمجى).
الجزمجى: يا كامل!
كامل: روح يا ابن الكلب. أنا اشتغلت بنصف جنيه يومى. (تدخل شكشوكة).
الجزمجى: ازاى يا حرمة كل ما اجيب واحد صبى تخسروه؟ (هنا يخرج كامل شايل شوال داخله العاشق). ده ايه ده؟
كامل: ده قشر فستق.
شكشوكة: إن كان قشر فستق يكون من عندى. وإن كانت قصاصة تعال تكون من عندك. نزل يا كامل (ينزلوا الشوال ويفرغوه يجدوه العاشق). ايه ده؟
كامل: قشر قرنبيط.
شكشوكة: ايه ده يا بنتى؟
البنت: حبيبى.
شكشوكة: حبيبك؟ شرفى راح. هاتوا لى سكينة اموت نفسى. يا خرابى، يا خرابى.
(هنك. أخيراً كامل يطوسها).

«تقفل الستارة»

✲✲✲

ملاحظات:

(١) حتة شايف الشباك ده فيه بنت.
كامل: حلوة؟
الجزمجى: وانت مالك يا ابن الحرام. بتسأل حلوة أو وحشة؟ (يضربه)

(٢) بعد لعب الكوتشينة وضرب الأسطى فى كامل يوضع الكوتشينة فى عبه. يسأله:
الأسطى: حطيت الكوتشينة فى عبك ليه؟
كامل: يمكن تيجى تلاعبنى تانى! (يضربه الأسطى. مفهوم؟).

فصل:
البندوق

(تفتح الستارة عن مدرسة داخل أود المرسح، ومعلمها كامل. يدخل رجل عجوز. يقول جملة: أنه غنى، أما هزلية أو جد).

العجوز: .. وعندى ولدين، الأصغر منهم فهيم جداً، والأكبر عبيط. وجبتهم المدرسة هنا عند المعلم كامل. إنما هو مبسوط من الأصغر وزعلان من الأكبر. فأنا جيت أوصيه على الأولاد. (ينده) يا معلم كامل. (نمر، حتى يخرج كامل يسلمون على بعض، وكامل يشكى من الأكبر).

كامل: الولد ده بطال، ودائماً يشرب الحبر ويأكل الكتب والكراريس. فخذه، موش عاوزه عندى.

العجوز: ما تزعلش يا معلم كامل.. وأعمل معروف ربيه انت، لأنك معلم ماهر. ولك على تحضر لى الأولاد هنا، وأنا أضرب الولد العبيط علقة جامدة. (ينده للعبيط. يخرج شخص وجهه منقرش بالبوية الحمرا والسودا والبيضا، وحافى وفى رقبته مقطف حامل به كرات وفجل ولفت وعيش وجبنة ولبن وسجاير وهو يأكل من هذا وهذا ويجعر).

العبيط: هات مليم علشان اشترى طعمية.؟
الأب: بقى يا ولد الأكل ده كله معك، ولسه عاوز أكل؟
العبيط: (يجعر، وينام فى الأرض ويجعر ويرفص، أخيراً:).
الأب: طيب قوم وأنا أعطيك مليم. بس قولى تعلمت ايه؟
العبيط: ب بويا بو، يا يا دقنك زى الكوسايا. ألف لا شئ عليها، دقنك شخوا عليها.
الأب: (لكامل) ما شاء الله. دى علومك اللى بتعلمها للأولاد، يا معلم كامل.

كامل: ما دام أنه ولد قبيح وعقله تخين.. اسأل أخوه وهو ينبيك.

الأب: (يسأل الأصغر) تعلمت ايه؟

الأصغر: تعلمت جميع العلوم. أقول فى النحو أو فى الجناس العربى؟

الأب: قول فى الجناس أولى.

الأصغر: طرقت الباب حتى كل متنى.

فلما كل متنى كلمتنى

فقالت لى ايا اسماعيل صبرا

فقلت لها يا أسما عيل صبرى (ثم يفسرها)

الأب: كويس خالص. ادخلوا بارك الله فيكم.

(هنا الأب يوصى كامل على الأولاد. يحضر أحد التلاميذ يشكى من العبيط قائلاً: البندوق شرب منى الحبر. وغيره يقول: أكل منى الورق. وغيره يقول: أكل الكراس. وهلم. من هذا القبيل. كل ذلك والأب يقول. معلهش. بعد مناوشة يخرج الأب. ويدخل بعد برهة).

الأب: (ينده على المعلم كامل فيخرج له.) بس بدى احكى لك الحكاية، وخايف تزعل!

كامل: لا، احكى.

الأب: بس عبارة صغيرة، اوعى تزعل!

كامل: لا، قول.

الأب: يعنى متزعلش؟

كامل: أبداً، بس احكى. (بعد مناوشة تطويل من هذا القبيل، الأب يطلع اتنين جنيه يعطيهم لكامل).

الأب: خد الاتنين جنيه دول على سبيل المحبة، واعزرنى، لأنى ممعيش فلوس.

كامل: دى العبارة اللى رايح أزعل منها، كنت أديهم لى من الأول بدال الحدوتة الطويلة العريضة. (يخرج الأب ويدخل كامل المدرسة. يظهر الولد النبيه. اسمه فوزى. مثلاً.)

فوزى: دلوقت اعمل ايه؟ أنا حبيت البنت خدامتنا وخلفت منها ولد. لكن خايف من ابويا. موش عارف اعمل ايه. ودلوقت البنت تجى هنا. (تدخل عليه البنت. يسلمون على بعض بنظرات حب يخرج عليهم كامل يقف خلفهم ويعمل حركات بالإشارة. مستعجب. ثم يضرب برجله وراهم فالبنت تروح جهة كوليس والولد جهة كوليس).

كامل: الله، الله، يا مزز. (الغضب للولد) ايه ده يا واد، يا كروديه؟

الولد: (يبكى بهزه، ورعشة) من قيمة، من قيمة سنة، سنة، وشهرين.. شهرين قلت لخدامتنا ادخلى اكنسى الأودة.. اكنسيها.. الأودة.. وهى تكمل لك.

كامل: طيب، تكمل لى (يروح عندها) ايه العبارة؟

البنت: قال لى.. قال لى: اكنسى الأودة، كنستها. وقال لى اقلعى الجلابية القطيفة. قلعتها. قلعتها. وقال لى: البسى قميص النوم. النوم. لبسته.. وهو يكمل لك.

كامل: وهو يكمل لك. (يتوجه اليه) ايه الحكاية؟

الولد: قلت لها اطلعى السرير. السرير. طلعت. قرصتها قرصة خلفت ولد.

كامل: يا ابن الكلب، ابعد عنى احسن تقرصنى قرصة اخلف بغل.

الولد: اعمل معروف يا معلمى. خللى البنت بالولد هنا وأنا أعطيك عشرة جنيه شهرى. (ويتحايل عليه ويبوس يده، أخيراً يقبل كامل ويدخلهم فى أوده داخل المدرسة ويدخل معهم).

الأب: (يدخل) أنا جيت أشوف الأولاد (يظهر عليه العبيط).

العبيط: آبه، آبه، آبه. (ويترقص ويتحرك مشاوراً بحركات) أخويا، خدامتنا، ولد صغير نونو، سنانه كبار.

الأب: ايه بتقول يا واد؟

البندوق: (يعيد الحكاية. وهكذا كام مرة).

الأب: ادخل المدرسة، وأنا أشوف ايه العبارة. (يدخل البندوق. الأب ينده) يا معلم كامل. (يخرج كامل، يسلم عليه بحركات.) يا معلم كامل:البندوق ابنى بيقول لى أخويا، خدامتنا، ولد صغير، سنانه كبار. عم كامل . وده كلام مقتضاه وجود أسرار تخصنا عندك فى الأودة.

كامل: يا سلام ! اسرار فى الأودة؟ اتفضل المفتاح (ويسحب المفتاح من عبه أو حزامه ويمده بيده للأب ويرده تانى فى ملحه. وهلم: كلما كلمه الأب فى مسألة الأودة، يسحب المفتاح ويمده للأب تانى. وهذه أمور بكش من كامل. يمد المفتاح ويرده، كأنه لم يكن عنده حاجة. بعد كام مرة الأب يصدق كامل، ويشخط فى البندوق يدخله المدرسة ويسلم ع المعلم كامل ويخرج. كامل ينده للولد والبنت).

كامل: أخوكم فضحنا وكان أمرنا رايح يكشفه أبوك، فلازم تخرجوا من عندى. (يترجاه الولد فلم يقبل).

الولد: شوف يا معلم كامل. أنا عندى مبلغ خمسة آلاف جنيه، فأنا آخذ حبيبتى وأسافر فى قطر الساعة ٨ أو ٩. (يدخل عليهم البندوق).

البندوق: هيه شفتو. سمعتو. الساعة ٨ أو ٩. (ويشاور بيده، كمن يريد السفر قائلاً هو وو. وكأنه يصفر. فيضربه المعلم وهو يسوقه أمامه. ويدخلوا المدرسة ليستعدوا للسفر. يدخل الأب. يخرج له البندوق).

البندوق: ابويا، ابويا. (بحركات عم كامل.) أخويا. خدامتنا. ولد صغير. نونو. كبار. الساعة ٨ أو ٩. هو ده.. (حركة سفر الوابور).

الأب: ايه بتقول يا ولد؟

(بندوق يعيد الحكاية. هنا الأب يتيقظ، إذ يسمع صوتهم من الداخل يتكلموا فى مسألة السفر. فالأب يختفى جهه الكوليس. والبندوق بجهة كوليس من الصف الثانى. فيخرج كامل وفريد[1]، والبنت حاملة الطفل الصغير. يدخلوا جهة المدرسة من الصف الثانى فينظر لهم الأب ويتأكد منهم ويقول لزكى وهو البندوق: لما يخرجوا أبقى اضبطهم معى. فيخرج كامل وفريد والبنت فيجرى ضبطهم الأب بأصول مقبولة. ويجرى توبيخ كامل:

الأب: هكذا شأن خوجات المدارس؟ تعلم تلاميذها درس العشق. (جملة).

(١) نسى مدون النص أنه كان اقترح فوزى اسماً للولد !

كامل: ابنك واقع الخدامة سفاح وخلف منها هذا الولد. (ويشير على الطفل) فضروري تتستر عليهم وتجوزهم ببعض.
الأب: لا، أنا لا أجوز ابنى خدامة، فعيب على شرفى.
كامل: أنا معلمه وأحب أن تتستر عليهم وتجوزهم ببعض وتسمع كلامى. (بعد مناوشة، الأب يوافق.)
الأب: جوزهم انت. (فكامل يجوزهم بعض).

*** ملاحظات:**

(١) حتة منسية: عند استحضار الطفل أمام كامل، أول كلامهم يخرج عليهم البندوق قائلاً: شفتو، شفتو، بموضوع عبط.

(٢) حتة أخرى: عند كامل ما يأخذ الولد الطفل، أمه وأبيه يطلبوا الفسحة بمقدار ساعتين ويخرجوا وكامل يدخل به ع الأودة.

تنبيه: يجوز وجود حرمة شلق، تدخل على كامل وتعرفه أنها لها ولد، وتريد وجوده بالمدرسة، شرطاً تجرى معه مناوشة. فلما يقبل كامل يقول لها هاتيه. تحضر ولد عبيط. يشتغل كامل معه غر. وأيضاً يشتغل معه البندوق معاكسات ليعضهم. وفى آخر الفصل عند زواج فريد بالخدامة، البندوق ينط على الحرمة الشلق ويوقعها الأرض ويركب عليها، نمر مضحكة، حتى تكون القافلة حامية.

انتهى

فصل:
النقاش

(عبارة عن حرمة تطلع تقول:)
الحرمة: يا ربى ايه اعمل؟ جوزونى راجل تنبل. كل ساعة قاعد فى البيت. يقول لى: اعملى قهوة. عبى شيشة. ولا يدور على شغل، ولا حاجة. حتى جعت. وايه العمل، مش عارفة. فالأحسن أنا أقول له: قوم اشتغل، أما اشوف ايه اعمل. (تقف على الباب تنده) يا كامل.
كامل: (من الداخل) ايه يا بنت. واقفة تزعلى الناس بالزعيق فى الحارة. خشى زعقى جوا. تعالى عبى شيشة.
الحرمة: شيشة ايه وسخام ايه؟ قوم يا راجل اطعمنى، أنا جعانه.
كامل: (يدخل لها) ايه عاوزه يا حرمة؟ أنا تنبل. انتى اشتغلى واكلينى. عجبك عجبك. ما عجبك ادينى حقى وطلقينى.
الحرمة: هى المرة تطلق الراجل؟

كامل: ايوه، أنا طول عمرى اتطلق كده. (مناوشات يطلع رجل عجوز يقابل البنت).
الحرمة: يا عمى، تعالى شوف الراجل ده اللى جوزولى ابويا، قاعد فى البيت، لا يشتغل ولا حاجة. ودائماً يوكلنى طعمية. فول. زيتون.
العجوز: موش عيب عليك، لما تتجوز واحدة ست زى دى تموتها من الجوع، توكلها زيتون وطعمية وفول. رايح تموت البنت الله ينكد عليك.
البنت: (تقترب من كامل وتصحن على اديها وتقول: لم أقعد معك وأيضاً عمها يصحن على يديه ويقول لكامل فلفل فلفل، ويترقص. ثم يدخلوا).
كامل: لما اقعد هنا اشحت كام جنيه ولما تشوف مراتى الجنيهات تصطلح. (يجلس على باب بيته) اللى ما حد فات يا جدعان قدامنا نشحت منه. نفض الشارع.
أمين: (يدخل لابس بدلة مهريدة) يا شنطة هدومى لا تلومى، فإن الفقر قطع بنطلونى.
كامل: اعطينى لله؟
أمين: (معه جدول علامة على أنه نقاش) انت شحات؟
كامل: أيوه.
أمين: طيب وقاعد على بيت كامل افندى ازاى؟
كامل: ده بيتى يا ابن الكلب.
أمين: بيتك انت؟ ده بيت كامل افندى.
كامل: أنا كامل افندى.
أمين: لا. لا. لا. طيب أنا نقشت البيت. إن كنت انت كامل افندى قلى لى على وصف البيت.
كامل: آه، ها، ها. أنا أقول لك على وصفته. أول ما تدخل تلاقى مندرة على يمينك ومندرة على شمالك. وتطلع على السلم تلاقيه حجر.
أمين: أيوه.
كامل: وتطلع فوق تلاقى قدام وشك أربع كنيفات.
أمين: أنا مفيش قدامى إلا كنيف واحد. لكن أوصاف البيت دى تمام. وأنت صعبان على جداً. فين، فين، (بلهفة وزعقة وتحرك أرجل عن بعضها) يا كامل افندى الجزمة الزمرد اللى كنت تلبسها. فين (باستغراب) يا خسارة، فين الكتينة اللى كنت تلبسها اللى طولها ٣٠٠ متر، اللى كنت تبقى ماشى ومشيلها ١٠٠ عربية كرو. يا خسارة يا كامل افندى.
كامل: فيه كتينة طولها ٨٠٠ متر يا ابن الكلب؟
أمين: فين يا كامل افندى، فين الساعة اللى كنت تلبسها اللى داير بيكارها ٧٠٠ متر؟ يا خسارة يا كامل افندى.
كامل: فيه ساعة داير بيكارها ٧٠٠ متر يا ابن الكلب؟ الكلام ده ايه؟
أمين: المقصود. انت قاعد بتشحت ليه يا كامل افندى؟
كامل: أنا بشحت اكمن مراتى زعلانة لكونى فقير، فايه أعمل، موش عارف.
أمين: أنا كنت غنى، ثم زعلت معهم فى البيت وبعدين قال لى عقلى: سافر من هنا. قمت رحت على المينا، وجدت وابور قايم، سألت على اسم الوابور قالوا اسمه: مستر لاى (ويطوح رأسه) ركبت فيه ودانا يافا. ومن يافا رحنا حيفا. (ويطوح ذراعه) ومن حيفا رحنا باريز باريز. باريز.

(ويهز يده بشهامة وشخط). يا سلام على باريز. يا سلام على سكة باريز. يا سلام على شوارع باريز. ثم وجدت زحمة. فوق عن ١٠ مليون نفس. سألت عن حالهم. قالوا دول رايحين يتفرجوا على التشخيص. رحت معهم اتفرج. وجدت تشخيص عال قوى. يا لله لما نشخص زيهم لأجل ما تعرف حالة التشخيص. (ثم يكبب هدوم، ويربطهم على مؤخرة كامل، ويجيب جلابية حريمى يلبسها له، ويوضع طرحة على رأسه).

كامل: (يقلع الطربوش يوضعه على بزه الأيسر من داخل الهدوم، عبارة عن بز).

أمين: ايه ده؟

كامل: ده بز.

أمين: والتانى؟

كامل: معمول له عملية. (وبعد مناوشات عظيمة، يطرق الباب من الخارج).

أمين: مين؟

طارق: أنا فلان.

أمين: (لكامل) مين ده؟

كامل: ده صاحب البيت، وأنا مديون له فى كام شهر، وايه تعمل يا اخى؟

(نص غير كامل)

فصل:
كامل وأولاده

منسوب إلى: جورج دخول

(تفتح الستارة عن كامل وترابيزات وكراسى عبارة عن لوكاندة).

كامل: الدنيا أحوالها صعب، ومراتى معذبانى. (ينده لها ويتشاجروا ويروحوا لبعض ثم يلينوا لبعض فى الكلام).

الحرمة: الأولاد بدهم يروحوا المدرسة.

كامل: اندهى لهم؟

(تنده لأولادها الثلاثة بأسماء هزلية. يخرجوا ثلاث أولاد لابسين بدل هزلى. بعد مناوشة مزاح منهم لكامل، أمهم تأمرهم بالتوجه للمدرسة فيخرجوا والحرمة تدخل البيت. هنا يدخل واحد افندى قيافة، على كامل ويجلس على كرسى بجوار كامل وهو زعلان).

كامل: مالك يا شريكى؟

(**الافندى** يضرب برجليه فى الأرض ويقوم من على الكرسى يمشى بالمسرح وهكذا. كلما سأل

كلما سأله كامل يضرب رجله على الأرض ويقوم منتور. أخيراً كامل يفعل مثله. كام نمرة. ثم يجلسوا).

كامل: بس زعلان ليه يا شريكى؟

الافندى: أنا زعلان يا كامل لأجل الفلوس التى صرفتها فى تلك اللوكاندة. ولافيش معى فلوس.

كامل: انت صرفت فلوس؟

الافندى: امال ايه يا كامل. وأول مرة موش صرفت ١٠٠ جنيه على فرش اللوكاندة؟

كامل: نعم.

الافندى: وتانى مرة، موش ارسلت لعمى باستنابول ارسل لى ٦٠٠ جنيه قضينا بهم لوازم اللوكاندة؟

كامل: نعم.

الافندى: يبقوا ٧٠٠ جنيه.

كامل: نعم.

الافندى: وارسلت لعمى بعت لى ١٠٠٠ جنيه وأنا صرفتهم على اللوكاندة وعليك وعلى مراتك وأولادك. وأنا ارسلت لعمى جواب لأجل أن يرسل لى فلوس وعرفته فى الجواب أنى تزوجت وخلفت. فأرسل لى جواب عرفنى أنه سيحضر هنا لأجل أن يشوفنى ويشوف أولادى. ثم يعطينى الفلوس المطلوبة. وأنا زعلان، لأن عمى إذا حضر هنا ولم يجدنى متزوج ولا مخلف يفتكر أنى خباص. (جملة).

كامل: وبعدين يا شريكى؟

الافندى: بدى منك مسألة صغيرة يا كامل.

كامل: ايه هيه؟ احكى لى. انت شريكى. (جملة).

الافندى: بس تسلفنى مراتك قد نصف ساعة يا كامل.

كامل: اسلفك مراتى يا ابن الكلب؟ ده كلام ليس له أصل.

الافندى: لا، بس كده كامل أمام عمى. كده وكده.

كامل: (بعد مناوشة ينده لمراته) سلفتك لشريكى نصف ساعة.

الحرمة: نصف ساعة؟ لا يخويا. يا دهوتى، أنا بطلت الحاجات دى من زمان. (جملة. ثم تميل وتوافق. يدخل رجل تركى يخبط على الباب).

التركى: اشكوبيا آ آ آ (ثلاث مرات).

كامل: (أول مرة) موش عاوزين جاموس. (تانى مرة): الزريبة بعيد عن البيت ده.

الافندى: (يكون سمع الصوت. وبعد ثالث مرة يقول) ده صوت عمى يا كامل. افتح الباب حالاً. (كامل يفتح الباب. يدخل رجل تركى يسلم على ابن أخيه بلغة تركية ويكلمه جملة تركية).

الافندى: أنا بطلت يا عمى أكلم تركى لأنى نسيت اللغة دى.

التركى: (يكلمه بلغة عربى تقليد التركى) ازى يا ابن أخى أنت ترك التركى. ماكنشى يجب. اين مراتك؟

الافندى: مراتى دى دى. (ويشاور على شكشوكة).

التركى: ما شاء الله تعالى: تعالى يا فاطوم اجلسى جانبى. (تجلس جنبه. يوضع يده على

كتفها. كامل يغيظ ويرفع يد التركى. بزعل. بفزعه).

التركى: ايه ده يا ابن أخى؟

الافندى: دا خدامى.

التركى: (الكامل) عشان ايه يا راجل تمسك يدى بقوة احدفه تانى مرة اززيك. (يضع يده على شكشوكة. كامل يزعل ويعمل زى أول مرة. التركى يزعل وسحب العصاية ويجرى ورا كامل وهو يقول): لازم اكسر راسك فصلاً فصلاً. (ويوهمه ويهته. الافندى يترجى عمه. يسكت ويجلس. ثم يوضع يده على شكشوكة. يحصل زى أول مرة.) اسمع يا ابن أخى، أنا أرسلت لك فلوس كثير، فين وديته.

الافندى: فتحت اللوكاندة دى يا عمى، وتزوجت الست دى، وخلفت أولاد ودبتهم المدرسة.

التركى: أنا كمان يا ابن أخويا جبت معى بطريق البوستة ٣ آلاف جنيه علشانك.

الافندى: اسمع يا كامل: جاب لنا ٣ آلاف جنية فى البوسطة.

كامل: (يروح لحد التركى ويمسك رأس شكشوكة ويقول:) بوس، بوس، بالفلوس.

الافندى: يا عم، ارجوك انك تراعينى شوية.

التركى: معلوم ابن اخويا اراعيك، لأنك وريثى الوحيد (بعد برهة) اسمع يا ابن اخويا، أنا جيت من السفر تعبان شوية. بدى أنام شوية.

الأفندى: حاضر، ادخل يا كامل الأوده البحرية نفضها كويس علشان خاطر عمى. اتفضل يا عمى ادخل نام.

التركى: طيب امسك مراتك انت كمان وادخل (كامل يتوقف) لازم تمسك مراتك وتدخل تنام.

كامل: (أخيراً) دى مراتى: وابن اخوك بيضحك عليك. (التركى يعمل تحقيق).

شكشوكة: لما ييجوا الأولاد من المدرسة أسألهم. (يحضروا الأولاد ويتم التحقيق. يظهروا أنهم أولاد كامل).

التركى: (لابن اخيه) انت خباص. (يشتمه ويطرده هو وكامل. ثم يخرج من المرسح. الستارة الاستبارى ستنزل هنا. الافندى يرجع يدخل المرسح ومعه كامل).

الافندى: اسمع يا كامل أنا افتكرت لك حاجة كويسة.

كامل: ايه الحاجة دى؟

الافندى: نروح باريس نشوف لنا أى شغلة.

كامل: واحنا نعرف لغة؟

الافندى: لما نروح هناك نتعلم (ثم يتوجهوا. تفتح الاستبارى عن ترابيزة موضوعة، وعليها جرس وورقة مرسومة، مشبوكة بالسنارة. كلما أحد أراد شئ من اللوكاندة يوضع يده على دايرة من المرسومين فى الورقة يرن الجرس، يخرج الجرسون).

كامل: (يرى تلك الترابيزة) ايه ده؟

الافندى: دى لوكاندة.

كامل: يعنى مفيش حد نطلب منه أكل.

الافندى: الواحد يضرب الجرس ده يخرج الجرسون. (يجربون. يخرج الجرسونات. أول جرسون يكون معاه فرشة. ينفض ملابس الافندى ثم كامل. كامل يرفض التنفيض، ينفض له غصب عنه.

يدخل جرسون آخر ينفض الجزم للافندى. كامل يرفض ينفض له غصب عنه. كام نمرة كده. وأخيراً يدخل واحد أخرس وصناعته ترزى، ومعه متر يقيس للافندى ثم يقيس لكامل. كامل يجرى مرة. الأخرس يجرى وراه. جملة لفات بالمرسح ثم يقيس له غصب عنه. يخرج. يدخل صاحب اللوكاندة ومعه زوجته، يدها تحت باطه. ويكلم الزبائن بالفرنساوى).

الخواجة: أهلاً، اتفضلوا.(يفتح لهم زجاجة بيرة. كامل يطلب منه أكل ويشاور على فمه). كسك دى منجيه؟

كامل: عاوزين سمك.

الخواجة: وى، وى. را. (أى فأر بالفرنسية).

يدخل يجيب فار فى طبق ويوضعه أمامهم على الترابيزة. ويخرج كامل يشوف الفار ويقول. فار، فار ويضحكوا. ثم يضربوا الجرس. يدخل الخواجا وزوجته).

الخواجة: كسك دى. (يعطوه الفأر يقطم مؤخرته).

كامل: آه، أكل.

الخواجة: (يعطى الفأر لمراته تقطم رأسه).

كامل: آه، أكلت راسه، أكلت راسه. (بعد مناوشة) عاوزين سمك يا خواجا.

الخواجة: كسك دى سمك.جيه نى با بارليه سمك. (ولما كامل يجد الخواجا موش فاهم لفظة سمك يقول للافندى:)

كامل: احنا نقلد لهم صيد السمك وهم يفهموا.

(ثم يجيب سنارة يمسكها للافندى ويركع هو قدامه على ركبه والافندى يمد السنارة لكامل وكامل يأخذ السنارة فى فمه ويقوم بوسطه وهو يهزه برعشة مثل السمكة لما تطلع فى السنارة والصياد مطلعها. هنا الخواجة وزوجته يضحكوا ثم أن الخواجة يطلب إعادة هذه الحركة مرة ثانية وثالثة بقوله: أنكور،[1] أنكور وكامل يعيدها إن كان هناك وقت. ثم إن الخواجة يوهم أنه فهم ويأخذ زوجته ويدخل يجيب لهم طبق سمك. ويطلع وزوجته تحت باطه. وإذا كان كامل يعاكس زوجة الخواجة، فالخواجة يقول لها لفظة سيلنص).

كامل: (يمسك السمك) رحته وحشة يا صاحبى. الأحسن ناكل بيض (أصابعه عبارة عن البيضة).

الخواجة: كسك دى بيض (بعد مناوشة يوهم أنه فهم ويقول:) وى. أونيسون. (ويدخل وزوجته يجيب بصلة فى طبق ويضعونها أمامهم ثم يخرجوا).

كامل: ده بصل (يضربوا الجرس. يدخل الخواجة ويد زوجته تحت باطه) احنا عاوزين بيض.

الخواجة: كسك دى بيض.

كامل: (بعد مناوشة) دول موش فاهمين كلامنا، واحنا موش فاهمين كلامهم. فأحسن طريقة أنت تعمل ديك وأنا أعمل فرخة وهم يشوفونا يفهموا. (يتفقوا).

---

(١) الخواجة يفعل هذا نيابة عن الجمهور، الذى يدهش ولا شك لبراعة التقليد، ويود لو أمكن إعادة الحركة. وليس أوضح من هذا دليل على أن المسرح الارتجالى فى صميمه مسرح فرجة.

(كامل للخواجة) شوف، شوف. (يقف الافندى أمام كامل وكامل أمامه. الافندى يقلد الديك قائلاً: تق قيك).

كامل: لا، ده صعيدى يا ابن الكلب.

الافندى: ق ق قيق.

كامل: ك ك كيك.

(يكون الطربوش بين أفخاذه وينزل شوية شوية ويفتح رجليه. ينزل الطربوش. هنا الخواجة وزوجته يضحكوا ثم إن الخواجة يقول له: انكور، أى أعدها. هنا كامل يعيدها مرتين أو ثلاثة. أخيراً الخواجة يوهم أنه فهم ويقول: وى، وى، ثم يخرج هو وزوجته ويدخلوا وفى يدهم طبق بيض يوضعوه على الترابيزة، ويخرجوا).

كامل: (يمسك البيض) يا معلمى، ده مشش. بلاش أكل. ونقوم ننام شوية. (يضع يده على لوحة نمر الخدامين. يضرب الجرس. يدخل الخواجة وزوجته).

الخواجة: كومندى؟ (يطلبوا منه أن يناموا).

الخواجة: (للافندى) فوالا: درمى ضن شمبر نمرة ٢. (ويوجهه فى أودة) «لكامل» أنكور، فو دورمى ضمن شمبر نمرة ٣ (ويوجهه فى أودة أخرى. ويخرج هو وزوجته. هنا الافندى يمد رأسه من باب الأودة يقصد أنه خارج. كامل يمد رأسه أيضاً وحينما يرون بعض، الافندى يدخل وكامل يخبط برجليه فى الأرض ويدخل. حركة معلومة. كام نمرة ثم إن كامل يسكت. يخرج الافندى يقف على باب اللوكاندة ويقول: بالوكاندجيه يخرج عليه كامل. يعمل نائم).

كامل: عملت نايم يا واد يا كيتى.

الافندى: (يستيقظ) الله، مين جابنى هنا. (يدخلوا أودهم).

كامل: (بعد فترة يقف على باب اللوكاندة) يا لوكاندجيه.

(يخرج عليه الافندى. كامل يعمل نايم ويشخر. الافندى يوقظه).

الافندى: بتعمل كده ليه؟

كامل: زى ما عملت انت. (يدخلوا أودهم).

الافندى: (بعد فترة) يا لوكاندجية (يدخل اللوكاندة هنا يضربوه جرسونات اللوكاندة، ويجروا وراه بالضرب فيدخل أودته).

كامل: (بعد فترة) يا لوكاندجيه.

(يضربوه الجرسونات) يدخل أودته. هنا الخواجة يوقف اثنين جرسونات على باب أودة الافندى: كلما طل برأسه يضربوه. ويوقف اثنين على باب أودة كامل، فكامل يقدم لهم طربوشه بمعنى أنه رأسه. بعد مناوشة يدخلوا الجرسونات اللوكاندة فيدخل عليهم الافندى يضربوه ويخرجوا وراه بالضرب. هنا كامل يخليهم مشغولين بضرب الافندى، ويدخل يحمل البنت ويخرج).

«تقفل الستارة»

فصل:

شكلدم وشكلدمة

منسوب إلى: حنا الطحان

عاشق: (يطلع يجد عاشقته) أهلاً وسهلاً بك، ما هذا الغياب؟

عشيقة: أهلاً بك يا حبيبى. أعلم أن أهلى يريدوا أن يزوجونى وأنا زعلانة جداً.

عاشق: معلهش. سعيدة. (ويعمل إشارات حب وهى أيضا).

* منظر ثانى

شكلدم: موجود بالمرسح.

شكلدمة: أنا يا راجل بدى أجوز بنتى بمعرفتى.

شكلدم: أنا يا مرة بدى أجوز بنتى بمعرفتى. (وهلم مراراً. ويتشاجروا).

كامل: (يطلع يصالحهم. دى تضربه وترجع لورا وده يضربه ويرجع لورا. وهلم. وبعدين يطيلوا النظر إلى كامل فيقولوا: هذا يصلح لزواج بنتنا).

شكلدم: مناسب. يالله، يا كامل نكتب شروط عليك لأجل الزواج.

كامل: موافق خالص. وانى رجل غنى. هاتوا القلم والدواية.

شكلدم: (رجل يجيب القلم والدواية هو وكامل. ويخرجوا أمام الناس ويكتب ما يريدوا).

شكلدم. شكلدمة: (يملوه) بيع لنا ١٠٠ فدان طين.

كامل: ليه؟

شكلدم. شكلدمة: لاجل تبنى لبنتنا بيت فيه ٣٦٦ أوده.

كامل: ٣٦٦ أوده!

شكلدم. شكلدمة: وكل أوده فيها ٣٦٦ شباك.

كامل: وكل أوده فيها ٣٦٦ شباك!

شكلدم. شكلدمة: وكل شباك فيه ٣٦٦ دلفة.

كامل: وكل شباك فيه ٣٦٦ دلفة!

شكلدم. شكلدمة: وكل دلفة فيه ٣٦٦ لوح زجاج.

كامل: وكل دلفة فيها ٣٦٦ لوح زجاج!

شكلدم. مشكلدمة: عاوزين ألف جلابية حرير و. و. و.

كامل: اسنكوا الموسكى على طول.

شكلدم: وعاوزين ١٠٠ جوز أساور و١٠ حلقان.

شكلدمة: الماس و. و. و.

كامل: أنا أجيب لكو الصاغة كلها.

شكلدم. شكلدمة: وعاوزين ألف جنيه للبلانة و. و. و.

كامل: وجب جميع طلبكم أقضيه.

شكلدم. شكلدمة: يالله نعمل الفرح.

كامل: يظهر أن الناس دول غجر. أما أروح أقعد على باب حارتهم. وكل راجل يفوت أسأله على أصلهم. (يروح على باب الحارة ويقعد على كرسى. وكل راجل يفوت يكلمه). يمر رجل أمام كامل. يمسكه ويقول له).

كامل: تعرف شكلدم جوز شكلدمة؟

الرجل: نعم.

كامل: تعرف بنتهم شكلدماية؟

الرجل: أيوه مش البنت الحلوة، الجميلة أم خد أحمر وعيون سود؟

كامل: ايوه، هى دى.

الرجل: إذا كنت جعان، مش تخش لوكاندة لأجل الأكل؟

كامل: نعم.

الرجل: أنا كنت جعان يوم، فدخلت لوكاندة، قعدت آكل وابلع، وبطنى تفرقع. إلى أن وقعت فى الأرض. (ثم يقع ويدبدب برجليه مراراً ثم يفوق. يقوم من الأرض).

كامل: قل لى على البنت.

الرجل: فضلت آكل، وابلع، واقطع وابلع، وبطنى تفرقع لحد ما وقعت. (يقع ويدبدب برجليه مرة ثانية. يفوق).

كامل: أنا باسألك على البنت موش على الأكل.

الرجل: مش شكلدماية، البنت الحلوة الخفة الذوق؟

كامل: نعم.

الرجل: فضلت أقطع وابلع.

كامل: (يتغاظ يمسك المركوب) قوم ينعل ابوك. (يضربه. الرجل يخش جرى على الكوليس. نمرة هذا الرجل انتهت).

كامل: الله ينعل أهل هذه الحارة كلهم غجر. أما يفوت واحد تانى امسكه.

الرجل: (يفوت ومعه سلاح سيف وفرد وسكين. يمر بالمرسح).

كامل: (يمسكه) تعرف ابو شكلدم وأم شكلدم وبنتهم؟

الرجل: ايوه، مش البنت الخفة الحلوة الذوق الرقة دى؟

كامل: ايوه هى دى.

الرجل: (يجرى فى المرسح من الكوليس ده للكوليس ده، يقول كالدلالين) على ٣٠ صاغ ٣١٠ على ٤٠. ابو أحمد، على لفندى ٥٠.

كامل: ايه هو ده يا رجل. أنا بقول لك على البنت شكلدماية.

الرجل: آه، لا تؤاخذنى مش البنت الحلوة، اللى، اللى؟

كامل: ايوه هى دى.

الرجل: (يعيد الجملة الأولى فى النداء والجرى).

كامل: يا راجل أنا بأسألك على البنت شكلدماية.

الرجل: ايوه البنت الحلوة، اللى، اللى. (يجى يعيد النمرة الأولى والثانية).

كامل: (يضربه) يخى روح يلعن ابوك (يضربه بالصرمة يجرى يخش الكوليس. انتهت نمرة الرجل الثانى).

الرجل الثالث: (يطلع يمشى فى المرسح).

كامل: (يمسكه) انت من هذه الحارة؟

الرجل: نعم. روح الله يحنن عليك.

كامل: تعرف شكلدم ومراته شكلدمة وبنتهم. أنا موش شحات.

الرجل: نعم. البنت الحلوة اللى. اللى.

كامل: ايوه هى دى.

الرجل: (يلتفت إلى الكوليس كأنه يكلم بيته) أيوه عاوزين خضار. رايح أجيب لكم بامية، لوبيا، ملوخية.

الرجل: لا مؤاخذة أنا نسيت، وابنى طلب منى لزوم البيت.

كامل: طيب قول لى على شكلدماية.

الرجل: البنت الحلوة.. اللى.. اللى.

كامل: ايوه هى دى.

الرجل: (يرجع على الكوليس يعيد المسألة الأولى).

كامل: يسحب المركوب ويضربه.

الرجل: يجرى من أمامه.

كامل: لما اقعد لما يفوت واحد، تانى.. (انتهت النمرة).

اتنين: (يدخلون بشكل ادباتيه، يعملوا شوية من عمل الأدباتية).

كامل: تعرف شوية بختى لواحد منهم؟

أحدهم: ايوه، أرمى بياضك. هات قرش تعريفه.

التانى: لا، أخويا ميعرفش. أنا أعرف. (وهلم. جملة مرات. وواحد يقول: جيلك خير يوم الاتنين قول إن شاء الله. وواحد يقول: روح يا فال وتعالى يا فال، واعمل فى بيت العروسة شئ، امال).

الزفة: تطلع العروسة والالاتية معها وعموم الجوقة. يلفون المرسح، ثم يزفوا كامل. يطلع راكب واحد صفيحة غاز. يطبل على الصفيحة. ويغنى: «الهيمان الهيمان» – ثم أن عموم الموجودين يباركوا: مثل كل عام وانت مخلف حمار، لحد: آخر الفرح يادب المشى. ثم يزفوا العروسة. ثم يجئ كامل يقول للعروسة: أنستينا.

العاشق: (يتكلم بدلاً عنها)[١].

كامل: (يجد العاشق، يخاف ويصيح) يا ابو العروسة. (يجئ الأب. يكون العاشق لبس الطرحة للعروسة وخرج).

شكلدم: مالك يا نسيبى.

كامل: دى موش العروسة (يكشفوا يجدوا العروسة).

---

(١) ازاء هذا الظهور المفاجئ للعاشق، نستنتج أنه موجود فى الفرح، وأنه طبعاً على علاقة سابقة بالعروس، وأنه تآمر معها ولبس الطرحة بدلاً منها، على سبيل النكاية بالعاشق.

كامل: اخرجوا. اخرجوا.
(جملة مرات، ثم يتشاجروا الجميع. تقفل الستارة).

فصل: الابن اللقيط

منسوب إلى: محمد المغربى

أفندى معه جرنال: تعلم يا فتى فالجهل عار ولا يرضى به إلا الحمار. نعم. مثلى يشكر من قال هذا الكلام، لأنى واحد مجتهد فى علومى، ميال لأهل العلم والأدب. لأن أبى الله يرحمه علمنى العلوم، واجتهد فى تربيتى حتى لا أفتر عن مطالعة العلوم لحظة واحدة. هكذا علمنى والدى المرحوم الرجل الطيب. ثم فتحت مكتبة أبيع فيها الكتب النفيسة، وادينى ماشى فى أشغالى بغاية الجد. ولكن عندى ولد خدام اسمه: كامل، أخلاقه صعب. أقول الشرق. يروح الغرب، لما غلبت منه. لما انده له، إذا كان عاوز يخدم عندى بالأصول يخدم. مراد يلاوعنى أطرده وأجيب بداله (جملة .. والافندى فى كلامه، يخرج عليه كامل يقف جنبه)

كامل: أنا شغال عند واحد طور، ابن كلب، جبار. (هنا الافندى ينظر له. يعملوا طبلون. حركة تخوف كامل معلومة. ثم أن الافندى يشتمه وينهره ويخبط على[1] وركه وينتر رجله بمعنى أنه ضربه رجل ثم يطرده) الافندى: أخرج من بيتى. (مناوشة) بقول لك اطلع من وشى.

كامل: طالع من قفاك. (نمرة. كامل يهم بالدخول.)

الافندى: رايح فين؟

كامل: اجيب هدومى.

الافندى: ملكشى عندى هدوم. حتى الهدوم اللى عليك بتوعى.

كامل: دول هدومك. خدهم. (يحدفه بالطربوش والجاكتة، والجزمة ويخرج).

الافندى: ابن الحرام فتنى وخرج قعد جنب البواب. لما اندهه حتى اجيب لى خدام غيره. يا ولد يا كامل. تعال هنا يا حمار. (يدخل كامل) يا ولد، احسن طريقة يا ابن الحرام تمشى دوغرى يا بارد. روح هات كرسى.

كامل: كرسى صفته ايه؟

الافندى: كرسى على ذوقك. (كامل يخرج ويعود).

كامل: ملقتشى فى بيتك كرسى على ذوقى.

(١) حركة ايمائية. توحى، ولا تمثل حقيقة الركل.

الافندى: مفيش فى بيتى كرسى على ذوقك؟ طيب روح هات كرسى على ذوقى أنا. وإلا مفيش على ذوقى؟

كامل: كتير. (ويفتح ذراعيه على الآخر. حركة ثم يدخل يجيب كرسى مطبخ ويلقيه فى الأرض أمام الافندى).

الافندى: ايه ده يا كامل؟

كامل: كرسى على ذوقك.

الافندى: ده كرسى على ذوقى؟ ادخل يا ابن الحرام هات كرسى جلوس.

كامل: كرسى جلوس لونه ايه؟

الافندى: أى لون. هات اسود.

كامل: والا أجيبه أحمر؟

الافندى: اسود، احمر، زى بعضه.

كامل: (يقول معه وفى نفس الوقت) والا جيبه أصفر.

الافندى: احمر اصفر زى بعضه.

كامل: والا اجيبه أبيض.

الافندى: أصفر أبيض زى بعضه.

كامل: (يقول معه أيضاً). (حركات معلومة).

كامل: أجيبه عالى ولا واطى؟

الافندى: لا عالى ولا واطى. وسطانى.

كامل: أجيبه كرسى كبير والا صغير؟

الافندى: لا هو كبير ولا هو صغير. وسطانى.

كامل: معلمى، أجيب الكرسى الوسطانى بتاع أمك؟ (الافندى يشتمه. يدخل يجيب كرسى ويكفيه فى المرسح رجليه تبقى لفوق).

الافندى: (يشخط فيه) اعدل الكرسى يا ابن الحرام (كامل يعدله بغير أصول). موش كده. أعدل الكرسى زى الناس. (كامل يعوجه) أعدل الكرسى زى الناس. (كام نمرة معلومة. أخيراً كامل يعدل الكرسى ويوضع طربوشه عليه).

الافندى: (يجلس ويقرأ فى الجرنان. يكون كامل واقف بجوار الكواليس) كامل!

كامل: نعم.؟

الافندى: رق صوتك، لأن صوتك مزعج.

كامل: نعم.

الافندى: زى الطور.

كامل: نعم.

الافندى: زى الزفت.

كامل: نعم.

الافندى: زى الحمار.

كامل: زى ابوك.

الافندى: يا ولد يا ابن الحرام رق طوتك شوية.

كامل: نعم، نعم، نعوم نعيم، نعيمر، أهى دى البضاعة اللى عندى.

الافندى: عجبتنى واحدة منهم.

كامل: نمرتها كام؟

الافندى: هى نعم لها نمرة يا كامل. عدها تانى.

كامل: ناعم (صوت حريمى).

الافندى: صوت ايه ده يا واد؟

كامل: صوت امك.

الافندى: آه يا ابن الحرام. انت مش عارف تتكلم. اجلس هنا ع الكرسى وأنا أوريك المناداة.

(كامل يلبس طربوشه للافندى، ويلبس هو طربوش الافندى. ويأخذ من يده الجرنال ثم يجلس ع الكرسى بأمارة كافى الطربوش على قورته، يطرح نفسه ع الكرسى وينظر فى الجرنال ولا يسأل فى الافندى).

الافندى: كامل، كامل، اندهلى يا كامل.

كامل: موش عاوزك يا ابن الكلب.

الافندى: (يشخط فيه) قوم يا ابن الحرام. (ويحدف كامل بطربوشه. كامل يحدف الافندى بطربوشه) هيه، انت بقيت سيد صحيح؟

كامل: أمال ايه؟

الافندى: انت سيد مثلاً.

كامل: والمثلاً ده ايه؟

الافندى: المثلاً ما يعملش. (يجلس ع الكرسى).

كامل: يا ابن الكلب.

الافندى: ايه ده يا ولد؟ (يزعل).

كامل: مثلاً. يحرق ابوك.

الافندى: ايه ده يا واد؟

كامل: مثلاً (وهلم. كام نمرة. الافندى يقوم من ع الكرسى، متفكر فى أعمال كامل. ويجى يجلس كامل يشد الكرسى من وراه. يقع الافندى ثم يشتم كامل ويوبخه. ويجلس ع الكرسى).

الافندى: أحسن طريقة كونك تمشى سالك يا كامل.

كامل: يا معلمى انت دائماً ميال للعلوم ولا بتفسحنا ولا بتفرجنا. والمرحوم ابوك كان دائماً يأخذنى ونطلع نصطاد فى البحور وانت بخلاف ذلك.

الافندى: يمكن الولد زعلان من كده. أنا لازم اوافقه على عقله يمكن يهتدى (ينظر لكامل) كامل: انت عاوز تروح فين؟

كامل: نروح نصطاد فى البحر.

الافندى: وانت تعرف تصطاد يا كامل؟

كامل: أمال، وعندى عدة الصيد.

الافندى: طيب، روح هات عدة الصيد. وبعدها نروح البحر. (كامل يدخل يجيب غلق وغابة صيد ويعزموا على التوجه للبحر. الافندى يمشى قدام، وكامل خلفه).

* بحر بجواره منزل

(يدخل كامل أمام. يوضع السنارة فى البحر. ويتحرك بخبطة الرجل المعلومة).

الافندى: ايه ده يا كامل؟

كامل: صيد السمك يعلم الحركات. (كامل يطلع الغابة).

الافندى: اصطدت ايه يا كامل؟

كامل: أكلت الطعم وضربت ع السنارة. (كامل يخبط بكفه على كتفه كمن يقتل دودة).

الافندى: ايه ده يا كامل؟

كامل: بقتل دودة. (وهم فى هذا الموضوع يسمعوا غاغة. كلام حرمة فى المنزل المجاور للبحر. يختفوا جهة الكوليس فى الصف الثانى الذى لم يكن به المنزل. تدخل حرمة).

الحرمة: قطيعة. بعد ما كان جوزى راجل مكن حربى، صبحت دايخة، وخده منى الموت. نفسى مالت للطباخ بتاعى لأنى اشتقت للماترنيتيه، وخلفت منه ولد. وخايفة من فضائح الجيران لما انده له، وأخليه ياخد ابنه ويخرجوا من بيتى بلاش فضائح. (تنده) يا مركو. (يخرج واحد بشكل طباخ) خد ابنك وديه محل ما يعجبك بعيد عنى.

الطباخ: بس اروح به فين، وأنا فقير ولم معى نقود.

الحرمة: خد، ادى شيك بخمسين جنيه وروح بابنك فى داهية. (كل ذلك والافندى واقف يستعجب، ويكتب حوادثهم وكلما أراد كامل يزعق، يسد فمه.. أخيراً تدخل الحرمة بيتها).

الطباخ: يا ربى أودى الولد ده فين، وأغلب نفسى به فين. الأحسن أرميه فى البحر. (يهم برميه، شرطاً يكون ظهره للافندى. الافندى يهم وراه ليحوشه. كامل يمنع الافندى. وأيضاً الطباخ يصعب عليه الولد ولكن يصنع تلك الحالة مرتين أو ثلاثة، وأيضاً كلما هم الطباخ لرمى الولد يهم وراه الافندى ليحوشه ويمنعه كامل) بدل رميه البحر، خليه هنا على حرف البحر وأمره لربه (يوضعه ويجرى).

الافندى: مبقاش أمن. يا بوليس. يا شاويش.

كامل: (يسد فمه) اتستر عليهم الله يستر عليك. أحسن تفضح الحرمة بين جيرانها.

الافندى: إذا كان خدامى عنده مروءة فواجب أن أكون أكثر منه. ولازم أربى هذا الطفل المسكين الذى غضبوا عليه أهله وأمنع نفسى عن الزواج لحين ما يتربى هذا الولد. (يوضع يده فى جيبه يطلع اربعين جنيه يعطيهم لكامل) خد، آدى اربعين جنيه، اشترى منهم عربية وبز افرنكى من الأجزخانة، لأنى تعهدت بتربيته ولا أتزوج حتى يتربى. (كامل ياخذه ويخرج. يدخل رجل عجوز صياد).

الصياد: طعم الفقر مر. وبقالى ٤٠ سنة اصطاد فى الحتة دى. وكان فى البيت ده رجل طيب (ويشير على منزل الحرمة) وكنت اصطاد الصيدة اوديها له يعطينى ريالين ثلاثة. وبرده الست زوجته طيبة. أوديها لها تعطينى ريال اثنين. لما اصطاد صيدة على قسمتها.

(يوضع السنارة فى البحر. وفى أثناء جملة الصياد يقول الافندى للناس:)

الافندى: ما دام أن الصياد ده بيصطاد فى الحتة دى أربعين سنة لازم يعرف أصحاب البيت جيداً. (وعند وضع الصياد السنارة فى البحر يوضع الافندى يده على كتفه. الصياد ينظر له

ويرتعش).

الصياد: في عرضك. الرخصة والنمرة نسيتهم في البيت.

الافندى: يا عم متخفش. أنا مليش دعوة بالنمرة والرخصة.

الصياد: انت موش افندى البحر؟

الافندى: لا، أنا افندى البر، بس. بدى أسألك في عبارة صغيرة؟

الصياد: أسأل.

الافندى: بقى لك قد ايه تصطاد هنا؟

الصياد: ٤٠ سنة تقريباً.

الافندى: بقى تعرف صاحب البيت ده؟

الصياد: الله يرحمه (ثلاث مرات) كان رجل محسن «كلام ببكاء».

الافندى: أمال مين في البيت الآن.

الصياد: الست زوجته. وبنتها عمرها سبع سنوات. والطباخ بتاعهم.

الافندى: كويس. فهمت! (يوضع يده في جيبه ويحطها في يد الصياد) خد أربعة ريال اصرفهم على عائلتك.

الصياد: الله يحنن عليك. ابقى تعالى هنا كل يوم.

كامل: (يدخل) واقف هنا ليه يا ابن الكلب (للصياد ثم يضربه. الافندى يشخط في كامل. كامل يعمل انه بيضرب الصياد ويضرب الافندى. ذلك كام مرة. الصياد يوهم انه بيضرب كامل، ثم يخرج ويجيب قطعة من ورق ويرجع يفضل يشاور على كامل كمن يريد حذف انسان بطوبه ثم يخرج الصياد).

الافندى: فين الولد يا كامل؟

كامل: قاعد في عربيته بره.

الافندى: جبت له بز؟

كامل: نعم، ولكن موش نافع.

الافندى: بكره نجيب له كمريره (ويخرجوا).

* (٣) بيت الافندى

(الولد يظهر. يقول جملة مقتضاها انه حب بنت وفكره مشغول بها. وأحوال التجارة معه وقفت. بعد جملته الافندى يكلم كامل من الداخل بصوت رجل عجوز، لأن الولد كبر وأصبح عمره ٢٢ سنة. الولد عندما يسمع صوتهم يخرج من المرسح. يدخل الافندى وكامل. الافندى لابس دقن ومحنى القوس وكامل لابس جبة وشكله رجل شايب).

الافندى: هات كرسى يا كامل؟

كامل: كرسى صفاته ايه؟ اسود أو ابيض.

الافندى: زمن المياعه راح يا كامل. هات كرسى جلوس. (كامل يحضر الكرسى. الافندى يجلس) اسمع يا كامل. الولد أحواله انغيرت، وبعد ما كان شايف أشغاله أصبح مهمل. وبعد ما كان

مستقيم السير، طباعه اتغيرت، كان يدخل البيت الساعة ٩، دلوقت بيدخل البيت الساعة ١٢. فأرجوك تحضره هنا وتسأله عن سيره. (كامل ينده).

الولد: (يدخل يبوس يد ابوه ويقف).

كامل: انت ليه يا ولد أحوالك اتغيرت؟

الافندى: كلمه بالذوق.

كامل: انت ولد قبيح معندكش دم.

الولد: متكلمنيش ما دام ابويا موجود.

كامل: (يتشاجر مع الولد) لفتك عندنا لسه لحد الآن مرختش.

الافندى: (يتشاجر مع كامل ويشخط فيه) يا راجل حرام عليك تضيع تعبى ٢٢ سنة. (كلام بزعل وحدة) كلمة بالذوق يا كامل.

الولد: (يوضع يده على قورته. بتفكر) ايه اكلمة كامل دى، لفتك يعنى ايه؟

الافندى: اسمع يا ابنى. بقى أمك رحمها الله كانت تحبك جداً، فمسكت لفتك ووضعت فيها الريحة الزكية وحطتها في صندوق مخصوص تذكار لحياتك. ولذلك بيقول لك: لفتك عندنا لسه.

الولد: (ينظر لكامل) بس العبارة كده؟ جتك الهم.

كامل: يا واد يا حمار يا ابن الكلب، يلعن أبوك كلب ابن رجل طباخ.

الافندى: كده يا كامل يا ابن الحرام. ضيعت تعبى ٢٢ سنة (يشتمه ويوبخه بهمة. ثم يكلمه بصوت واطى) كلمه بالذوق يا كامل.

الولد: بقى أبويا الرجل الصحافى الشهير ده تعمله طباخ. لازم أعرف سبب كلامه ده ايه.

الافندى: يا ابنى كلام كامل فارغ، لأنه عبيط. أما سبب العبارة دى خرجت أنا والعائلة نتفسح في البحر وكان الطباخ بتاعنا غايب وانت تعرف إن الذوات تطبخ بإيديها، فقمت طبخت الأكل بنفسى فلذلك بيقول لك يا ابن الطباخ.

كامل: (للافندى) أيوه، دارى، دارى.. (ثم يتشاجر مع الولد. يدخل في وسطهم الافندى ليحوشهم. (هنا كامل يطوسه ثم يقول للولد): يا واد يا اللى لقيناك على البحر. (الافندى يشتم كامل ويوبخه ويعضه).

الولد: (يزعل) لازم أعرف سبب الكلام ده ايه؟

الافندى: العبارة بسيطة جداً، وهو انى جبت حرمة كمريره وأخذتك وطلعت تتفسح وكان عقلها خفيف حبتين فوجدت زفة، فتركتك على منتزه البحر وراحت تتفرج على الزفة، واحنا كنا مارين فوجدناك، أخذناك. آدى سبب قولة وجدناك على البحر (يروح لكامل) كلمه بالذوق يا كامل.

كامل: بس زعلك ايه؟ الفلوس موش كتير عندك؟

الولد: عندى؟

كامل: أحوال التجارة موش كويسة؟

الولد: كويسه.

كامل: اياك بتحب؟

الولد: ايه يا كامل؟

كامل: ما شاء الله. (لأبوه) ابنك بده يتجوز.

الافندى: نهار مبروك. اصرف في فرحه من نصف مليون جنيه لمليون.

كامل: اتلهى. احنا لاقيين ناكل.

الافندى: اسأله يا كامل، إن كان بيحب من عائلة عظيمة نجوزها له؟ (يتفقوا على ذلك ويخرجوا).

* (٤) بيت الحرمة

(الولد يدخل أمام. ينده للبنت وأمها. وكامل خلفه والافندى يكون خلفهم، فيحقق نظره من الحرمة ، يجدها أم الولد فيدى إشارة نظرية ثم يقول:)

الافندى: آه، ارحمونى. يا قلبى. ادركونى بحكيم آه. آه. (كلام بزعيق وبكش. كامل والولد يسندوا الافندى، ويخرجوه. هنا تكون الحرمة شكشوكة بتكلم بنتها. يدخل عليهم الافندى).

الافندى: خلى بنتك تدخل البيت (البنت تدخل).

شكشوكة: أهلاً، ومرحباً. أنا حلوة نونو.

الافندى: اختشى يا حرمة، وروحى هاتى كرسى. (تجيب له الكرسى. يجلس) هاتى كرسى لكى (تحضره وتجلس تدلع مع الافندى.) اختشى يا حرمة وكلمينى بالشرف.

الحرمة: أنا وردة. أنا أعجب الصبوات اللى زيك.

الافندى: (يزقها بالكرسى، يوقعها)، فتقوم تقول:

شكشوكة: انت مجنون ولا ايه؟

الافندى: اسمعى يا حرمة، انت مخلفتيش أولاد ذكوره؟

شكشوكة: لا، بس البنت دى.

الافندى: افتكرى من مدة ٢٢ سنة؟

شكشوكة: أبداً يا ابو سد أحمد.

الافندى: فى البيت اللى على حرف البحر؟

شكشوكة: لا، عيب يا أبو عمر.

الافندى: ابن الطباخ الذى أعطيته شيك بخمسين جنيه؟

شكشوكة: (تركع أمامه) فى عرضك. استر على الله يستر عليك.

الافندى: أهو الولد ده هو ابنك.ابن الطباخ. تبقى بنتك أخته فلازم تمنعيهم عن بعض يا دون يا مسخرة يا فاجره. يا من تستحقى السخط. (جملة بهمة ومشاورة باليد. يخرج).

الحرمة: ولو أجوزه أنا. (تنده لبنتها) يا بنتى فضك من جواز الولد ده. لأن أهله دون، غجر. ولازم تبعدى عنه.

البنت: طيب. (يدخلوا).

الولد: (يدخل) ازاى أبويا بيعصينى على حبيبتى؟ فأنا أنده لها وآخذها وأهرب. (يسقف عليها. تطلع. يسلمون على بعض). أبويا بيعصينى عليكى.

البنت: وأنا أمى بتعصينى عليك.

الولد: يالله بنا نهرب.

البنت: يا لله (يخرجوا. يدخل الافندى وكامل).

الافندى: (ينده الحرمة.) الولد مجاشى هنا؟

الحرمة: أبداً.

الافندى: ادخل يا كامل البيت دور على الولد.

كامل: (يدخل ويخرج) موجدتوش.

الحرمة: (تدخل وتخرج) حتى البنت موش هنا. يا خرابى يا خرابى. (دور لطم وندب. والافندى وكامل يفعلوا مثلها. ثم يقولوا: لازم ندور عليهم محل ما راحوا. (يخرجوا).

* (٥) منظر خلا

(البنت والولد يدخلوا متخفيين)

البنت: أنا تعبت.

الولد: أقعدى نرتاح. (يجلسوا. البنت تنام وتوضع رأسها على حجره، وهو ينحنى عليها كالنايم. يدخل كامل يجدهم. يخرج يجيب الافندى من يده ويدخل لهم شرطاً يكون ظهر كامل للنائمين ويدوب يظهروا النائمين. وكامل يشاور عليهم. هنا الافندى يضرب برجله بجوارهم يستيقظوا).

الولد: خلاص؟

الافندى: خلاص ايه؟

الولد: تزوجت بها؟

هنا الافندى يشتم قائلاً لها: سعقه[1] من السماء تنقض عليكى يا لعينة يا دون يا فاجرة. جهنم تفتح أبوابها وتاخدك.

كامل: (يسأل الافندى) مين دول؟

الافندى: دى أمه اياها يا كامل.[2]

كامل: (ينظر للولد) اختك مراتك، وأمك حماتك.

الولد: آه، أجوز أختى؟ لازم أموت نفسى. (يمسك بالسكينة يضرب نفسه. يموت).

الحرمة: البنت تتجوز أخوها؟ يا دهوتى. (تمسك السكينة تموت نفسها).

الافندى: بقى بعد تعبى فيه وجعلته ابنى يموت؟ (ويمسك السكينة يموت نفسه).

البنت: (تمسك السكينة) بقى أمى تموت وأنا أجوز أخويا وكل العائلة تموت لأجلى؟ لازم أموت نفسى. (وتعمل حركة ببطنها وتشاور عليها بالسكينة وتقول لكامل) كامل، اضرب، اضرب، اضرب. (ثم تضرب نفسها تموت).

كامل: (يمسك السكينة) بقى معلمى مات والولد مات والبنت وأمها ماتوا وأنا أفضل؟ لازم أحصلهم على التربة أخدمهم هناك (يهم بضرب نفسه بالسكينة ويعمل حركة ويرجع بيده كام مرة لكن أنا ممتش إلا بالصرمة. (يضرب نفسه كام مرة ويفضل يلف بوسطه. تقفل الستارة).

---

(١) صاعقة

(٢) يبدو أن جزءاً من النص قد سقط هنا، واضح أن «الحرمة» دخلت وأن العبارة الملتهبة السابقة موجهة لها.

فصل: سنبل

منسوب إلى: محمد المغربى

* منظر (١)

تفتح الستارة. يطلعوا جملة لصوص. يقول لهم رئيسهم:

الرئيس: ايه العمل يا أصحابى فى الرجل الضابط اللى بحب أخته، واحتلت على سرقتها مراراً فلم يمكنى؟ وكلما أرسلت له لصوص قتلهم حتى أفنى عصابتنا. فايه الرأى؟ كل واحد يقول لى على رأى يكون موافقه. (كل واحد يبدى رأى، فلا يعجب الرئيس. أخيراً أخته تقول:)

الأخت: اعملنى جارية بيضا، وأنت اعمل يا سرجى. وبيعنى، وأنا أملكك مرغوبك.

الرئيس: يمكنك يا أختى؟

الأخت: تمام (يخرجوا على كده).

* منظر (٢)

الضابط: اللصوص دائماً يشاغلونى، وأنا دائماً محترس منهم، ومفرق رجال البوليس السرى فى كل محل. لأنهم شاغلين أفكارى من جهة. وعندى ولد خدام شاغل أفكارى من جهة تانية. لما انده له. إذا كان مراده يمشى معى كويس حباً، وإذا كان مراده يمشى مخالف فطرده أولى.

(ينده له. نمر. ويعد طلوعه وجملتهم مع بعض يطلب منه كرسى. هنا نمر: على ذوقك ووسطانى إلى آخرها. أخيراً يجلس الضابط ويعمل مع كامل نمر الندء: نعم نعم نعم واجلس بدالى وأنا أعلمك. وهلم. نمر معلومة[١]. يدخل رئيس اللصوص بشكل شحات. يقف أمام الضابط).

رئيس اللصوص: من مال الله.

كامل: الله ما له عندنا هنا يا ابن الكلب (يطوسه).

الضابط: (يمسك كامل) ازاى تضرب رجل فقير زى ده؟ (اللص ينظر فى البيت).

كامل: (يراه) يا معلمى الراجل ده بيبص فى البيت بنظر وحش.

الضابط: (اللص) بتبص فى البيت ليه؟

اللص: (كلام بمسكنة) بس ريحة الطعام طالعه على. بشم ريحتها أشبع. (بعد جملة من دول، يوعدوه أن يرجع بعد ثلاثة أيام. يخرج اللص بغير أخذ نقود. ثم يدخل بعد برهة).

(١) راجع وصف هذه النمر وكيفية أدائها فى «الابن اللقيط».

اللص: (للضابط) وعدتنى وعد الكرام. وأنا رجل مسكين فأحسن على.

الضابط: أهلاً وسهلاً بضيفى. كامل، أكرم الضيف، وافرش له محل للنوم. (ويخرج. هنا اللص يفضل يتاوب وكامل يتاوب مثله. ويعمل حركات ثم ينام بجوار اللص، شرطاً يكون رأس ده بجوار رجلين ده. والآخر مثله، ويدهم فى يد بعض وكلما غمزه كامل يقوم برأسه، يكون الثانى قام مثله. كام مرة. ثم يقوم اللص يقعد، فيقوم كامل يطوسه لأنه صحى ولم ينام. واللص يقول: أى أى ى بمعنى عياط. ثم ينام كامل ويشخر معنى أنه استغرق فى النوم. ثم أن اللص يقوم ويسحب الفرد فى يده ويعمل حركات لصوصية ويوهم أنه داخل بيت الكونت (الضابط). هنا كامل يقوم يمسكه).

كامل: رايح فين؟

اللص: حلمت أن اللصوص طلعوا على بالجبل يا كامل.

كامل: (يضرب فيه) واللص يقول: آى ى ى ى (عياط حتى يدخل الكونت ومعه أخته).

الكونت: بتضربه ليه يا كامل (لأن اللص يعرفه أنه ضربه على قصبة رجله).

كامل: الراجل ده يا معلمى يظهر أنه لص. لأنى شفته قام ومسك اللفرفر وقاصد البيت.

الكونت: (لا يصدق) دا راجل فقير مسكين، موش معقول أنه يعمل كده. إزاى تضربه ولم تخليه ينام؟ (ثم يوهم انه طلع اتنين جنيه ويقول للص). خد آدى اتنين جنيه ونام فى أى لوكاندة.

(اللص يدعى له يخرج. الضابط يجلس على كرسى واخته جانبه يحييها بكلامه. يخبط الباب) شوف مين يا كامل؟

كامل: مين؟ (يكون الذى على الباب هو اللص، وغير ملابسه، واخته معه).

اللص: يا سرجى (مناداه بتطويل مثل الدب[١]. هنا كامل ينمر).

كامل: (للكونت) سبيلجى. (الباب يخبط).

الكونت: شوف مين؟

كامل: مين؟

اللص: أنا نخاس. (كامل ينخس).

الكونت: ايه ده يا ولد؟

كامل: الذى على الباب بيقول نخاس.

كونت: افتح الباب. ده راجل بياع جوار.

كامل: لا موش عاوزين جوار.

كونت: افتح الباب يا كامل. احنا عاوزين واحدة جارية. (مناوشة من هذا القبيل. أخيراً يفتح الباب. كامل ينظر للجارية وينبسط، ويفرح بها).

الكونت: موش عاوزين جوار.

كامل: عاوزين. عاوزين. (عند دخول رئيس اللصوص يفضل كامل شاور له بمعنى. وهكذا اللص يفضل يقول له: سلامات ويرمى له بمعنى. أما بيديه الاتنين أما بيد واحدة. وهكذا مراراً).

الكونت: (لكامل) أسأل الياسرجى ثمن الجارية كام؟ (كامل يسأله).

الياسرجى: ٥٠٠ جنيه. (كامل يطوسه) ٤٠٠ جنيه (كامل يطوسه) ٣٠٠ (كامل

(١) يحدث مثل هذا النداء فى فصل اسمه: «الدب».

يطوسه) ٢٠٠ (كامل يطوسه) ١٠٠ جنيه (وبعده ٥٠، ٢٠، إلى أن يقول له:) بدون فلوس.

كامل: اديني دفعت التمن. بس هات له نصف جنيه سمسرة. (يحط نصف الجنيه فى جيبه. يخرج الياسرجى).

الكونت: خد الجارية قلبها.

كامل: خشى قدامى.

الكونت: رايح فين؟ يا ابن الحرام أنا بقول لك قلبها، يعنى شوفها تصلح لخدمتى أو لا. هنا كامل يعمل معها شوية لورته، أى نمر. الحمار مطيره جوز مثلاً، أو أنها بتشكى من ظهرها، أو خطاها وحش. بعد ذلك يوضع صباعه فى وسطه صوابعها ويقول للكونت):

كامل: دى بست صوابع.

الكونت: (يعد الأصابع) ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦. ده صحيح. الصباع الزايد لازم يقطع. (يمسك صباع كامل).

كامل: آه، ده صباعى.

الكونت: آه يا ابن الحرام، أنا بقول لك: مشى كويس، أحسن أنا رايح محل. وأنت علم الجارية أشغال البيت (يخرج).

كامل: (للجارية) انت اسمك ايه؟

الجارية: سنبل. وانت اسمك ايه؟

كامل: كامل.

الجارية: تدور: كامل، كامل، كامل.

كامل: عنيه، عنيه. عنيه (يقف) سنبل: اديني بوسه. (الكونت يكون واقف وراهم. ياخد سنبل، ويقف بجوار كامل).

الكونت: (مثل سنبل) أفندم. (كامل يحسس على وجه سنبل يجد شنب الكونت. يمسكه يبرم فيه ويرتعش. نمر مضحكة. يتضح أنه الكونت يتخوف منه).

الكونت: ازاى يا ولد تقول لها: اديني بوسه؟

كامل: ما يحسيبكش واقف.

الكونت: آه يا ابن الحرام. اياك تانى مرة تعمل كده. أنا بقول لك علمها الأشغال الخصوصية يا ولد. (يدخل).

كامل: (يجلس على كرسى) كيسينى يا سنبل.

(يدخل الكونت يأخر البنت ويتقدم بدالها) الأيد تقلت..

الكونت: (يوبخه) علمها كويس وخلى بالك لأنى رايح مشوار وجى حالاً.

البنت: (تضحك على كامل) احبك يا كامل. (مناوشة) عندك خمرة لأجل نسكر سوا يا كامل؟ (كامل يحضر الخمر البنت تسقيه كثيراً، خزنة فلوس سيدك فين يا كامل؟ والمفاتيح (مثلاً) وفلوسك فين (مثلاً). (يكون كامل سكر. لبنت تدخل اللصوص، تقول لهم على عموم الاستعلامات. أما الرئيس فينيم كامل على الأرض ويشهر عليه السلاح).

الرئيس: أوعى تقوم بعد شهر. (ياخدوا البنت وجميع الفلوس ويخرجوا. يدخل الضابط يجد كامل على تلك الحالة).

كامل: البنت دى من طرف اللصوص وعملوا علينا حيلة، وأخذوا زوجتك[1] وجميع النقود.

الضابط: لازم آخذ العساكر واذهب اليهم فى الجبال. (يعزم على ذلك ويخرج).

«منظر الخلا»

تدخل اللصوص: زوجة الضابط معهم.

رئيس اللصوص: (لزوجة الضابط) يا بنت أنا بحبك، ايه رأيك؟

الزوجة: وأنا لا أحبك. (مناوشة من هذا القبيل. هو يتذلل لها، وهى لا تحبه. تحدث غاغة من الخارج).

رئيس اللصوص: (ينظر جهة الكوليس) خذوا البنت واختفوا. لأن الضابط وعساكره حضروا لينتقموا منا. (يختفوا جميعاً).

يدخل الضابط وعساكره. يطرقون مغارة اللصوص، فيخرج عليهم اللصوص، ليتحاربوا جميعاً، وكامل يقتل اللصوص واحد واحد، ثم يحارب رئيس اللصوص ويهرب كامل منه. فالضابط يتقدم بدل كامل ويقتل رئيس اللصوص، ثم يدخلوا المغارة، يستحضروا البنت، الضابط يأخذ زوجته، وينعم لكامل بأخت رئيس اللصوص.

(تقفل الستارة)

فصل:

الدلالين

منسوب إلى: محمد كمال المصرى (شرفنطح).

عبارة عن عاشق يطلع يقول:

العاشق: آه، بختى وحش والفقر أوحش. لأنى بحب واحدة وجيت اتزوج بها فوجدتها تزوجت واحد اسمه كامل افندى. لأنى فقير. وأحسن انده له وأعمل فتنة بينهم، يمكن يطلقها وأرجع أجوزها (يطرق الباب).

كامل: مين؟

(١) بدأ الفصل بالإشارة إلى أخت للضابط، وليس زوجة له.

العاشق: أنا واحد صاحبك.

كامل: مفيش أصحاب تقابلنى فى البيت. بكرة قابلنى فى المخزن.

العاشق: لا، خد لما أقول لك كلمة ضرورى!

كامل: لا، تعالى باكر فى المخزن.

العاشق: بس خد كلمة واحدة!

كامل: ايه عاوز؟

العاشق: أنا سليم صاحبك، كنت صغير معك فى المدرسة، أجلس جنبك.

كامل: هيه؟

العاشق: اف، آه.

كامل: مالك؟

العاشق: يعنى أنا كنت قاعد فى قهوة كده (يذكر أى قهوة تكون فى البلد معلومة).

كامل: ايه، اعرفها. (يفضل يوصف القهوة. أمامها. والحدود الأربعة، يعنى يطول فى الكلام).

العاشق: هيه. أيوه هيه. أيوه.

كامل: طيب قول، أحسن أنا اتضايقت.

العاشق: يعنى أنا كنت بلعب طاولة، سمعت قولة كامل افندى، بطلت اللعبة.

كامل: وبعدين؟

العاشق: يعنى ندهت للجرسون واديته الفلوس وقمت بالعجل، سمعت الخواجات يقولوا: كامل افندى. خرجت لقيت بويجى جبت اسمح الجزمة لأجل اقابلك نظيف، البويجى مسك الفرشة وبينفش الجزمة لقيته بيقول كامل افندى. خطفت نفسى وزعلت ومشيت، حتى العربجية بالطريق يقولوا كامل افندى. والناس والسكة كلهم بيقولوا كامل افندى.

كامل: بس قول، ايه بيقولوا. تكلم أحسن أنا مضايق.

العاشق: أنا خايف أقول يمكن تزعل.

كامل: بس قول ايه الذى سمعته.

العاشق: آه يا سلام من الكلام ده، لأنه وحش خالص.

كامل: قول أحسن روحى رايحة تطلع.

العاشق: إذا قلت لك يمكن تموت نفسك.

كامل: لا أموت نفسى.

العاشق: مدام أنت لا تموت نفسك أحسن بلاش كلام (ويجى خارج يمسكه كامل).

كامل: رايح تطلع روحى. قول وأنا أموت نفسى: (وهلم. كلام من هذا القبيل، لأجل مضايقة كامل. ثم أن العاشق يجى جنبه ويرمش عينيه).

العاشق: مراتك بتلعب بالعين.

كامل: آه، علشان هى حلوة بتلعب بعينها.

العاشق: لا، يعنى على باب بتكم فانوس أحمر.

كامل: آه، علشان يعرفوا أن ده بيت كامل.

العاشق: (يتغاظ جداً). يعنى بيتكم فيه طبيخ كتير.

كامل: آه، أنا بحب أكل البامية.

العاشق: (يتغاظ ويقول له فى ودنه).

كامل: (زى اللى بيعيط) آه، أنا مراتى كده؟ دلوقت أروح أطردها من البيت وأرمى عفشها. (يجى داخل على البيت يرجع يقول لنفسه) أزاى يا واد تسمع كلام الراجل ده وتخرب بيتك؟ أحسن طريقة أقعد شوية لما يفوت حد من أهل الحارة دى أسأله إذا كانت مراتك مضبوطة أو لا. (يجلس على كرسى. يدخل رجل لابس عمه يقوم يمسكه كامل ويقول له): تعرف مراة كامل افندى؟

الرجل: مش البنت الحلوة دى الخفافى اللى تزوجت كامل منذ ٣٥، ٣٦ يوم، ٤٠ يوم؟

كامل: أيوه.

الرجل: (يزعق) البيت أربع أدوار بسلالم حجر، بحنفيات مياه على ميت جنيه الله يكسبك (ويقف كامل يسأله مرة تانية يعمل كده، وثالث مرة يجى يعمل كده يضربه بالطوسة. يجرى).

✲ نمــــرة

يطلع واحد دلال سلاح، يسأله كامل يعمل زى الثانى ٣ مرات. يضربه بالطوسة. يجرى.

✲ نمــــرة

يطلع أمين. هزلى مثل كامل. يخترع أى شئ يسأله كامل ٣ مرات. يضربه بالطوسة. يجرى.

✲ نمــــرة

يطلع رجل عجوز يسأله كامل. العجوز يضحك حتى يقع.

العجوز: انت بلا صاحب. بدى اشتريك.

كامل: ...

العجوز: انت بنى آدم.

كامل: ...

العجوز: أمال مرقع ليه؟ (بعد مناوشة يبص على الكوليس ويزعق إن واحد بيضربه. ويوهم) آه يا أولاد الكلب. آه يا راسى. (ويسلبط ٣ مرات. يضربه بالطوسة يجرى).

✲ نمــــرة

يطلع رجل عجوز جداً، بمعنى أنه فيلسوف. كامل يسأله. يجاوبه كأنه بيحسب نجم أحد، ويمشى يسأله ٥، ٦ بقوا ٩٥، ما بينفع، ما بتنفع. ٣ مرات. كامل يعيد السؤال. العجوز يقول: ما بتنفع ٣ مرات.

كامل: وأنا ما أخلى مراتى. أروح العن أبوها وأديها المنقولات. (يدخل يضرب فيها) الناس بالقهاوى والخمامير و.. و.. و.. مسكت سيرتى يا بنت الكلب. (ويخرجها بره، ويرمى عفشها، لحاف قديم. كانون. سبت خضار. جملة أشياء قديمة بحسب الموجود. ثم يدخل البيت. تدخل المرة تعيط).

المرأة: يا ربى عملت ايه بس. جوزى: قوللى أنا عملت ايه؟

كامل: امشى يا مرة.

المرأة: بس احكى لى مين فتن لك على حاجة؟

كامل: روحى يا مرة.

المرأة: انت موش عاوزنى؟

كامل: لا.

المرأة: لما افتح هذا البير وأروح من قدامه استخبى. وهو يفتكر انى رميت نفسى فى البير وأشوف إذا كان يحبنى أو لا. (تفتح البير وتدخل الكوليس).

كامل: (يخرج) آه، مراتى رمت روحها فى البير. آه. اين انت يا مدام؟ (ويبص فى البير مراراً. يدخل ضابط وعسكرى يجدوا كامل باصص فى البير).

الضابط: مالك؟

كامل: مراتى وقعت فى البير.

الضابط: امسكه يا عسكرى.

كامل: ليه؟

الضابط: موش رميت مراتك فى البير؟

كامل: ايوه.

الضابط: طيب امسكه يا عسكرى.

كامل: لا.

الضابط: ايه العبارة؟

كامل: مراتى زعلانة ورمت روحها فى البير.

الضابط: هى زعلانة وانت اديتها عفشها وخرجت لقيتها واقفة . شلتها من رجلها ورمتها بالبير.

(كل الضابط ما يقول كلمة يقول كامل مثلها لحد ما يقول الضابط رمتها فى البير يقول ايوه. الضابط يقول امسكه يا عسكرى، كامل يقول لا. ثم يعيدوا الحالة مرة واتنين وآخر كل كلمة يقول الضابط امسكه يا عسكرى. تدخل البنت).

المرأة: جوزى، جوزى. (يدخل وراها العاشق).

العاشق: بقى الوش الوحش يقعد مع الحلوة دى؟ (كامل يطوسه. يجرى. كامل يقف يكلم البنت. تمنعه. الضابط يجى خارج يمسكه كامل).

كامل: اقف لما تصلحنا. (يصلحهم الضابط ويبصبص للبنت).

كامل: انت كمان بتبصبص للبنت؟ (يطوسه وتقفل الستارة).

ملاحظة: عند الضابط ما يسمع كلام كامل يقول له:

الضابط: اتخانقت مع مراتك؟

كامل: ايوه.

الضابط: مسكتها بيديك الاثنين؟

كامل: ايوه.

الضابط: شلتها لفوق؟

كامل: أيوه.

الضابط: حدفتها فى البير؟

كامل: ايوه. (بفزعة)

الضابط: خذه يا عسكرى. (كامل يعمل نمرة تهبط الموضوع).

الضابط: بعد ما يسمع كلام البنت يقول: فيه واحد يرمى فتنة بين راجل وامرأته؟ آه لو شفته. (مناوشة. يدخل العاشق).

قائمة الشخصيات:

(١) دلال بيوت معلوم كلامه.
(٢) دلال سلاح معلوم كلامه، لغته تركى.
(٣) ادباتيه.
(٤) بياع بضايع معلوم كلامه.
(٥) اقطع وابلع.
(٦) عجوز ما بتنفع معلوم كلامه.

فصل:
سعدان رأس الغول

منسوب إلى: محمد كمال المصرى

(شرفنطح)

غريب: اسمع يا مرداش. أحب أنك تعلمنى عن طلباتى، لأنك صديقى، وليس لى صاحب غيرك فى هذه المملكة، فلازم تصدقنى.

مرداش: تكلم عما تريد وأنا أعرفك جميع ما هو فى علمى.

غريب: سمعت أن ابن الأمير أسره رجل يدعى سعدان راس الغول. فهذه المسألة التى أريد الاستعلام عنها.

مرداش: ما هذا الكلام الذى ما سمعته إلا منك؟ لأن الأمير لم يخلف أولاد سوى بنت فقط. وأمامك جميع دولة الأمير. أسأل أحداً خلافى حتى يتضح لك صحة قولى.

غريب: ازاى الكلام ده، دانا لما خطبت بنت الأمير قال لى: أنا لا أزوجها إلا لمن ياخد بتارى ويجيب لى رأس سعدان راس الغول، الذى أسر ولدى وقتله.

مرداش: الذى اعرفه فى هذه المسألة أن الأمير يريد ارسالك لسعدان كى تموت لأن سعدان رجل وحش وما أحد لسعدان إلا ويقتله ويشرب دمه. فأنا يا أخى أرجوك أن لا تروح لسعدان.

غريب: لا، أنا تعهدت للأمير بأنى لابد أن أروح لسعدان وأجيب رأسه، مهر مهدية محبوبتى، وأنت متعرفش أن ابن الأمير سعدان. فأنا أسأل غيرك من الرجال (ينده لكامل. يحضر) كامل: انت تعرف من مدة كام سنة جرى ايه بالسراية؟

كامل: نعم، أعرف جميع ما حصل.

مرداش: قولى عن معلوماتك.

كامل: من مدة كام سنة كنا طبابخين فى السراية لوبية ناشفة.

مرداش: أنا موش بأسألك عن الطبيخ. أنا بقول لك: ايه تم فى السراية من مدة كام سنة؟

كامل: مسحنا السراية، وبخرناها بميعة سايلة.

مرداش: أنا بقول لك، أخبرنى: هل ابن الملك أسره سعدان راس الغول وقتله؟

كامل: ايه سبب الحكاية دى؟

غريب: سبب الحكاية دى أنى خطبت بنت الأمير، فقال لى: انى لا أزوجها إلا لمن يقتل سعدان راس الغول، لأنه قاتل ولدى. ومهر بنتى رأس سعدان.

كامل: إذا كان الملك أرسلك لهذا الباب فإنه يريد قتلك، لأن سعدان رجل وحش، ولا جيش يروح له إلا ويكسره. ولا فارس يروح له إلا ويقتله ويشرب دمه. وهو رجل جبار لا يصطلى له بنار.

غريب: ما دام انى تعهدت أمام الأمير بأنى أجيب رأس سعدان فضرورى من ذلك. ولكن يا كامل، انده لمحبوبتى مهدية، أسألها مسائل. (كامل يحضرها).

مهدية: أهلاً بك يا حبيبى، ويا مسكى وطيبى.

غريب: أهلاً بك يا مهدية، حبيبتى ونور عينى. اسمعى يا مهدية. أريد أن تعلمينى كيف كان قتل أخيك من يد سعدان.

مهدية: (تستغرب) أبى لم يخلف غيرى. وليس لى أخ كما ذكرت.

غريب: أنا لما خطبتك من أبيك قال لى هات مهرها راس سعدان.

مهدية: لا يا حبيبى، لا تروح لهذا الرجل لأنه وحش وجبار من الأبطال. ويلغنى أنه يشرب دماء الأبطال. فلا تروح إليه لأن لا بيننا وبينه أى شئ. ولا كان لى أخ قتله. ولا أبى خلف غيرى.

غريب: يمكن أبوك بده يجرب شجاعتى. فأرسلنى لهذا الرجل وضرورى من التوجه إليه، وأخذ روحه من بين جنبيه. (يسلم مهدية لمرداش) تسلم روحى وحافظ عليها يا مرداش (لكامل) تعالى معى يا كامل.

كامل: وياك فين؟ أروح عند سعدان؟ كلام محال يا مسيو، من دلوقت أنا مستعفى.

غريب: لازم تروح معى.

كامل: أروح أموت معك يا سى غريب؟

غريب: لابد من مرواحك معى. وإن لم توافق اختار لك موته من ثلاثة. أما أن احدفك فى

الهوا والتقيك بهذا السيف اشقك نصفين. أو أغزك بهذا السيف ينفد من ظهرك. يا أما اضربك على راسك أخلى السيف ينفد من بين أفخاذك.

كامل: بقى على كل حال ميت ميت.

غريب: لا. إذا جيت معى، بعون الله ترجع سالم. وإن تأخرت عن مرواحك معى أموتك.

كامل: مفيش بأس. أروح معك. أعيش النهاردة وأموت بكره. (غريب يودع مهدية ومرداش ويخرج. مرداش يشكو غرامة لمهدية).

مهدية: ازاى تبقى صاحب غريب حبيبى وتتظاهر بحبك لى.

مرداش: سيبك من جميع الأصحاب، فأنت مرادى. (مناوشة. لا تقبل) سأتركك بضعة أيام حتى تراودى أفكارك. يخرج من جهة وهى من جهة).

* منظر خلا

يظهر سعدان. رجل متوحش. منظره صعب.

سعدان: يا أسنانى استنى، وعن أكل الجمال لاتونى، ايه لا يفوت على ركب إلا أمحقه. ولا جمع إلا أمزقه.

(يشير على أولاده يخرجوا. يقول لهم): اسمعوا يا أولادى. الناس انقطعوا من تلك الجهة وعرفوا أننا موجودين هنا. مبقاش حد يمر من هنا. فأنا لازم أهجم على الممالك أخربها (ينظر جهة الكوليس ويقول): انظروا يا أولادى، أنا شايف ناس مقبلة.

الأولاد: (ينظروا) حقيقى، ناس مقبلة.

سعدان: يالله نختفى (يدخلوا).

كامل: (يظهر) الجبال صعب جداً. والقائد غريب تاه منى فى الصحراء. (وهو فى تلك الجملة يكون قد خرج سعدان وأولاده. يوقف واحد على يمين كامل. وواحد على يساره. وهو خلف كامل. هنا كامل ينظر على يمينه يجد ابن سعدان فيعمل حركات وهم. ثم ينظر على يساره، فيجد الثانى، فيظهر خوف شديد. ثم ينظر خلفه سعدان. فيرتعش، ويتخوف.

سعدان: (يصيح على كامل) منين وإلى أين يا ولد؟

كامل: (بعد مناوشة) أنا وشخص يدعى غريب بندور على رجل يدعى سعدان راس الغول.

سعدان: (يهدد كامل ويهينه - لأولاده) ادخلوه السجن، لحين حضور من دنا أجله ميشوم الطالع المدعو غريب. (يأخذوا كامل ويدخلوا. هنا يحضر غريب. بعد جملته، يطلع عليه سعدان وأولاده فحينما يراهم لا يعبأ بهم. سعدان يسأل غريب:)

سعدان: من أنت؟

غريب: (لسعدان) من أنت؟ (فلما يتضح سعدان لغريب وغريب لسعدان، يهجموا على بعض.هنا كامل يسمع صوت غريب فيصيح عليه:)

كامل: الحقنى.

(عند ذلك غريب يبدى شهامة، ثم يهجم على الباب يكسره. ويخرج كامل يعملوا مناوشات بالإشارة، بعد البراز فأول من يبارز كامل، يبارز أولاد سعدان فينتصر عليهم. ثم أن غريب يبارز سعدان، فيكل منه سعدان. فيطلب منه السراع[1]، غريب يوافق، فيتسارعوا، فغريب ينتصر على سعدان ويوقعه على الأرض. ثم أن غريب يقول لسعدان:

غريب: ما دام أنا أسرتك لازم افتش حصنك. (يدخل. هنا سعدان يهجم على كامل يخنق فيه ويعذبه).

كامل: (يصيح) الحقنى يا سيدى. (غريب يخرج يجدهم واقفين باهتين. يسأل كامل عما يجرى:)

كامل: بعد دخولك سعدان فضل يخنق فى لما كنت رايح أموت.

غريب: (لسعدان) أنت رجل تحب قتل الرجال، ميال لسفك الدماء ودا شئ بطال. فالزم تحلف لى على هذا الحسام بأنك تتوب عن اذية خلق الله، إلا من يتعرض لك ويمد يده بالحسام.

سعدان: (يوضع يده على الحسام)، اقسم بالله انى تبت عن أذية خلق الله، ولا بقيت اسفك دماء الخلق إلا بالحق.

غريب: (يدخل الحصن ويخرج فى يده بنت) من انتى؟

البنت: انا بنت الملك صابور ملك بلاد الأعجام.

غريب: كيف أسرك سعدان راس الغول؟

البنت: كنت نادرة ندر لمعبد وقمت لتأدية الندر، وكان صحبتى الفين خيال فسطا عليهم المقدم سعدان وقتلهم وأسرنى.

غريب:" (لسعدان) كمان تأسر بنت الملك صابور؟

سعدان: (لغريب) بقى بمجرد ما أسرتنى،[2] ألم تعلم أن سطوتى معلومة عند الملك؟ (بعد مناوشة كلام، غريب ينظر لكامل قائلاً:)

غريب: روح بشر مرداش وحبيبتى مهدية بانتصارى.

كامل: ما دام أولاد المقدم سعدان أسرايا، لازم اركبهم لأن السكة طويلة.

ملحوظة: إن كانوا الأولاد واحد فيركبه ويخرج. وإن كانوا اتنين يركب واحد ويوضع يديه على أكتاف التانى يجعله عبارة عن عامود. ثم يخرجوا. غريب يأخذ سعدان ومهدية ويخرجوا).

* منظر

(مرداش ومهدية، يشكو لها الغرام، وهى ترفض طلبه وتدفعه فى صدره.)

مهدية: ازاى تبقى صاحب غريب وتعمل كده؟

مرداش: سيبك من غريب، لأن سعدان موته وشبعه موت.(هنا البنت ترفض طلبه. وهو جالس أمامها. يشكو لها غرامه. فتدفعه فى صدره، تلقيه على ظهره).

---

(١) المصارعة.

(٢) أظن أن هذا معناه: المجرد انك اسرتنى، لم تعد تعا... الخ

مرداش: (يقوم متحمس) تدفعينى فى صدرى تلقينى على ظهرى؟ لابد من إعدامك. (ويركعها ويسحب عليها. ويهم بقتلها. يدخل عليه كامل).

كامل: صاحب المال انتصر يا حظ.

مرداش: (يهدد كامل) لازم تقول مات، أحسن أموتك. (كامل بينه وبينه).

كامل: مات. ممتش. (جملة) لازم أروح لسيدى غريب احكى له على ما جرى لمهدية. (يخرج).

مرداش: (لمهدية) لابد من سجنك كام يوم حتى تراودى نفسك وإن لم توافقى قتلتك. (يأخذها ويخرج).

* منظر صابور

(صابور جالس وحواليه حاشيته. يقول قصيدة حزن على بنته. وبعد مناوشة يدخل عليه غريب يبشره بوجود بنته سالمه، فيطلبها منه، فيستحضرها من الخارج ويعرفه أنها كانت فى حضن سعدان).

الملك: كيف خلصتها من يد سعدان؟

غريب، يحكى له على ما جرى ويعرفه أن سعدان موجود خارج الباب. فيطلبه. يدخل سعدان.

سعدان: السلام والتحية على صاحب العزلية. (مناوشة كلام. يدخل كامل).

كامل: الحق يا سيدى غريب. لأن صاحبك مرداش. بعد توجهك من عندهم فضل يشكو غرامه لمهدية محبوبتك وهى توبخه وترفض طلبه. وهو عازم على قتلها. البدار البدار قبل زوال النهار.

غريب: يا لله من الأصحاب الخائنين. (لصابور) اسمح لى يا مولاى بالذهاب لصاحبى الخائن الذى مراده قتل محبوبتى.

الملك: لابد من توجهنا معك. لأن فضلك سبق علينا (يقوموا جميعاً يقولوا لحن: هيابنا. ثم يخرجوا).

* منظر سجن

مرداش مركع البنت وشاهر عليها السلاح ويهم لضربها. يدخل عليه غريب بفزعة، والجميع وراه. مرداش يتخبل ويقف باهت. ثم يوبخه غريب ويهم ليقتله، فتشفع له مهدية فيرفض مرداش، الشفاعة ويقتل نفسه. بعد ذلك الملك صابور يقدم بنته لغريب، مراده أن يزوجه بها. هنا تركع أمامه مهدية).

مهدية: يا جلالة الملك، أنا أحبه من زمان وقد تعاهدنا أننا نتزوج بعض.

غريب: (للملك) نعم ذلك. ولكن كامل صديقى هو الذى ساعدنى فى خلاص بنتك. وهو أحق بها من غيره.

(هنا الملك يجوز مهدية لغريب، وبنته لكامل. ثم السلام. تقفل الستارة).

مفكرة لدور الأب فى فصل: خياطة وخياطة

الفصل منسوب إلى: جورج دخول

أقول انده البنت يا كامل. لما تحضر اقول لكامل. هات كرسى. يحضره. أقول للبنت: اجلسى هنا فى النور لأن الخياطة فى الضلمة بطاله. بعد مناوشة تجلس أقول لكامل: هات البدلة التى كانت تخيط فيها. يحضرها. ثم أقول له: انده الاسطى الخياط. كامل ينده له. يقول: كلم معلمى. فلم يخرج. فيقول له: كلم معلمتى. فيخرج. اقول له: ازاى يقول لك: كلم معلمى فلم تخرج ولما قال لك كلم معلمتى: خرجت؟ اياك أنا بلاص يا اوسطى. ما علينا. كامل: ادخل هات كرسى يحضره. أأقول للخياط: اجلس يا اوسطى. كامل يقول نعم. أقول له: ادخل هات البدلة التى بتخيط فيها الأسطى يحضرها. أقول: خد يا اوسطى البدلة هنا فى النور. ثم أقول لكامل: خليك هنا. اكنس ورش ونفض الحيطان، ثم أهم للدخول. كامل يضربنى بالمقشة على كتفى. التفت أقول له: ايه ده يا كامل؟ يقول لى: وجدت طيره على كتفك نشتها. أقول له: إذا وجدت حمار على كتفى أوعى تنشه. وأهم بالدخول وأنط جهة الكوليس بجنبى وابص له مرة، مرتين، والتالية أكون دخلت.

ثم أن كامل ينده على. يقول: يا معلمى. الأسطى الخياط بيبصبص للبنت. فلا اصدقه. وأقول: أنت بدك تخرب البيت. والخياط يخرج من عندى. نمرة ومرة يجينى ويشدنى. أقول له: ايه؟ يقول: ولا حاجة. وبعدين اتخانق مع الخياط. أقول له: ازاى تعمل كده؟ بقى كامل خدامى يضحك على؟ فيقوم زعلان يعيط. يقول هييه. حتى يدخل. ثم البنت. ثم كامل. ثم أنا. وبعد ذلك أأقول لكامل: لما تجدهم بيكلموا بعض اعمل لى اشارة، وأنا أخرج أشفهم، وبعدين أعرف شغلى. فيتفق معنا على البروفة. فلما يكون الخياط بيبصبص فلم اخرج ولما يكون يبصبص اخرج له.. اخيرا طرد الخياط. فيجرى من كوليس لكوليس وأنا وكامل وراه. فيضربنا قلم. نقع على الأرض ونقوم نعمل طبلون. ثم ندخل البيت. فيجى العاشق. يخبط على الباب. اقف على كرسى وابص له. بمعنى اننى ببص من شباك وأقول له. مالك. عاوز ايه؟. الخياط يترجانى على صلحه معى. لا أقبل. وكامل يبص له ويقول له شوف لك بيت غير ده. ثم نمر حضور العاشق، أى الخياط وحضوره البيت ويخبط ويقول: بديعة فيخرج له كامل. النمر المعلومة. وهى: المشية وقولة شايفك. والاخر يقول له شايفك ثم يحضرنى كامل ويقول: يا معلمى الولد ده دائما يجى لما خوتنى ونومى قل فادخل أجيب له البندقية. وأقول له: ان جه هنا موته. نمر معلومة. ونمر تصويرى حمار، ثم توجهنا للمصوراتى. نمر معلومة.

نسيان:

(١) أول كامل ما يقول لى الأسطى بيبصص لبنتك اسأل الأسطى يقولى: صحيح انت بتبصص للبنت، ثم أسأل البنت.

(٢) لما أجد البنت واقفة مع الخياط، هنا اطرده.

(٣) عند تصويرى حمار ازعل مع كامل وأقول للمصور: أنت مصوراتى حيوانات. ياالله نروح لواحد مصوراتى شاطر. إضافة بعد نمر العاشق مع كامل، كامل يقول يا معلمى. يخرج له الأب قائلا: جرى ايه يا ولد.

كامل: يا معلمى الخياط دائما يجى هنا معذبنى.

الأب: حصلنى ع البيت وأنا اعرف شغلى. (يدخلوا) العاشق: (يدخل) أنا بحب البنت جدا، وعزولى مرقع فلازم أموت نفسى. (يوهم انه شارع فى موت نفسه ويفزع بالسكينة. يدخل عليه الساحر. يقول موضوعه معه. ويخرج العاشق يقول) بالعصاية المطلسمة دى اخرب بيوتهم. (وينده محبوبته ويوريها العصاية ويعرفها عنها انها مطلسمة فلا تصدق. فيطلسمها ويفكها. وهم بحالة فرح فتصدقه، فيقول لها) لما أفرجك على أبوكى والمرقع. (ينده على الأب وكامل فيخرجوا فيطلسمهم ويقف هو والبنت مسرورين. وبعد ذلك يشاور على المطلسمين فينفكوا، ثم يدوروا بالمرسح كأنهم مدهوشين. ثم ان كامل يقول للأب:

كامل: يا معلمى، الخياط كان واقف هنا مع بنتك!

الأب: صحيح، والعيب على النساء. اسمع يا كامل، خطر فى فكرى رأى. كامل: ايه هو؟

الأب: ناخد البنت نرسمها، وبعد أخذ صورتها نموتها فانده لها، قولها بدنا نصورك لاجل ان نوضع صورتك فى الجرائد ونكتب تحتها: مدام تريد الزواج. (كامل يكلمنى فى شأن تصويرى صورة الحمار. مفهوم. بعد نمرها ناخد البنت ونروح للمصور).

* دور المصور فى فصل: خياطه وخياطه

(خواجة يدخل يجد أمين نايم على كرسى يقول له:)

الخواجة: أمين، أمين (يكفى الكرسى على الأرض يوقع أمين. ثم يصحيه) قوم الشمس طلعت!

أمين: سيبنى لما تنزل، الخواجة: بقينا صفارى شمس.

أمين: لما تبقى خضارى ظل. (نمر. يوبخه).

الخواجة: أنت نايم. كسلان دايما. ودى التربيزة بعيد (أمين يجرجرها حتى يقع ما عليها. الخواجة يوبخه. ثم يجلس على الكرسى) روح عند الباب (كامل يخبط ع الباب. أمين يخبط على كتف المصوراتى فيسأله) بتخبط ليه؟ أمين: الباب بيعمل كده.

الخواجه: شوف مين؟ (يعمل نمر المسيو والمصوراتى والخواجة. أخيرا، يدخلوا الأب والمصوراتى يسلموا على بعض وكامل وأمين أيضا. ثم مناوشة بين الأربعة. وبعدين الأب يقول للمصوراتى: صور البنت دى. يتفقوا على ذلك. أخيرا يخرج الأب والمصوراتى يجلس البنت على الكرسى ثم يدخل كامل يشيل ايدها. مناوشات بين كامل والمصوراتى وأمين. يدخل الأب يطلب الصورة. المصوراتى يقوله: بعد نصف ساعة يدخل كامل يطلب الصورة. المصوراتى يقول له بعد نصف ساعة. يدخل الأب يطلب الصورة. المصوراتى يقول له خدها الخدام. يدخل الخدام يطلب الصورة. يقول له: خدها سيدك. يتقابلوا مع بعض. يسألوا بعض عن الصورة. معلوم أخيرا يقولوا للمصوراتى: انت بتضحك علينا. يقول لهم المصوراتى: هى وصفه؟ بعد ٣ أيام. أخيرا كامل يجلس

على الكرسى بدال البنت. المصوراتى يشوفه يسحب عليه الكرسى. معلوم. ثم يجلس. يحضر العاشق يطلسمه.

بعض رصيد الممثل
من الشعر الحماسي وشعر الحكم والمواعظ
ومن الشعر الهازل، ومن النكات

* فى الحماس:

أحن إلى ضرب السيوف القواضب   وأصبو إلى طعن الرماح الكواعب
ويطربنى، والخيل تعصر بالقنا   حداث المنايا وانتهاج المراكب
لعمرك أن المجد والفخر والولا   ونيل الأمانى والعلا والمراتب
لمن يلتقى أبطالها وسراتها   بقلب صبور عند وقع المضارب

* فعل الخير

ازرع جميلا ولو فى غير موضعه   ما خاب قط جميل اينما زرعا
ان الجميل وان طال الزمان به   فليس يحصده الا الذى زرعا

* لحن فى مدح الملك:

وفق الله سراك   يا مليك البشر
رمى كل عداك   بالبلا والضرر
دمت مصحوب السعد   بالصفا والظفر
واطئا هام الحسود   مشرقا كالقمر

* فى الحزن:

الا يا دهر ما هذا البعاد   ألا يا دهر قد ذاب الفؤاد
ألا يا دهر ويحك قل صبرى   الا يا دهر أضنانى السهاد
حبيبتى قد نبا يا موت زرنى   وخذنى أنت قصدى والمراد

* فى مناجاة الحبيب:

سلامى على الأحباب فى كل منزل   فانى إلى نحو الحبيب أريد
سلامى عليكم لا سلام مودع   سلام كثير لا يزال يزيد
وانى لاهواكم وأهوى دياركم   ولكننى عما اريد بعيد

* شعر استعجاب أو حزن أو أسف:

زمان لعوب الأنام   وكل يود نوال المرام
وما كان سار يحل الديار   وما كل طائر يطول الغمام
فما الدهر الاخئون ظلوم   كثير التعدى قليل الزمام
نود الدفاع بدرع التأنى   فيفرى الدروع بسيف الصدام
فيا قلب صبرا ولا تبتئس   فانى صبور جسور همام

* فى الابتهال إلى الله:

يا رب ان العدا يسعون فى تلفى   ويزعمون بأنى لست بالناجى
وقد رجوتك فى أبطال ما صنعوا   فانت ملاذ الخائف الراجى

* فى اليأس:

ان حظى كدقيق   بين شوك بدروه
قلت يوما لحفاة   يوم ريح اجمعوه
صعب الأمر عليهم   قلت قومى: اتركوه
ان من اشقاه ربى   كيف انتم مسعدوه؟

* فى ذم النساء:

ان النساء وان اظهرن مرحمة   لم يخل من جورهن الدهر انسان
ان هن ابغضن انسانا فتكن به   وحبهن لمن أحببن خسران
الكل، الكل، لاتستثن واحدة   الكل الكل للازواج خوان

* في الـزجل:

حالة العازب تقيله / تشبه الموت الزؤام
أما الجواز عادة جميلة / يبقى صاحبه فى سلام
ده الزواج، شى، ومشوى / خلى عقلى الرأسى هام
اسمع يقولوا ناس بنبكى / م الزواج، أولاد حرام
يا حبيبى بس قول لى / يا للى حسنك زاد جمال
رمش عينك بس يرمش / تلقى مساند لك تمام

* حكمة منثورة:

من السعادة ان تحب، وأن تحب، وان يحبك من تحبه ومن الشقاوه أن تحب ولا تحب ولا يحبك من تحبه.

* شعر هزلى:

أنا الأسد النحيل ومن دعانى لكل وليمة تحمى [سنانى أنا ألقى كلاب الروم جمعا وأغنام الصعيد، كذا الفيران] وأن أقبل شراب المش نحوى أقابله بعزم لو أتانى.

* مفارقات مضحكة:

(١) وديت بنتى المدرسة، حازت العلوم وأخذت جميع الشهادات لغاية شهادة الفقر، أخدتها.

(٢) مرة قلت لكامل خدامى هات لى وقة مكرونة، راح جاب لى كام حزمة كرات.. بقول له ايه ده يا واد؟ قال لى: مكرونة خضرا

قصة حياة فنان الارتجال

محمد إدريس

كما كتبها بنفسه

اتولدت فى يوم ٢١ مايو ١٨٩٥ بحى كوم الشيخ سلامة السماك بالموسكى، بجوار العتبة الخضراء. ولما بقى عمرى ست سنين توفى والدى وتولانى أخويه الكبير اللى كان طالب بالجامع

الأزهر. وأرسلونى الى كتاب الشيخ عزب بحارة الشواذلية بالموسكى، عشان أتعلم مبادىء القراءة والكتابة. وبعد مدة تخرج أخى واتعين ناظر مدرسة بين الصورين الابتدائية، وخدنى معاه ونزل فى تعليم لحد ما اتعلمت القراءة والحساب وبعض القرآن.

وفى سنة ١٩٠٧، لداعى الرزق، رحت مطبعة المرحوم أحمد كبارة بشارع عبد الحق السنباطى، أمام دار الاوبرا لا تعلم صنعة فى اليد أمان من الفقر والسلف وكان يستهوانى أصوات مناداة البياعين اللى بيجوا فى الحارة كل يوم، لدرجة انى حفضت كل اللى بيقولوه. وكان كل واحد فى حارتنا يعمل فرح يدعونى عشان أقلد لهم بياع الحلاوة والبطاطا والروبابكيا.

وفى المدة دى ظهر الفونوغراف الجديد بأصوات جميع المغنيين وكانت اسطوانات المرحوم الشيخ سلامة حجازى تمتاز. وأطربنى صوته ولفت انتباهى، وكنت أقف أمام دكاكين الفونوغرافات مدة طويلة، لدرجة انى أنسى ميعاد المطبعة وآخذ علقة تأخير من الأسطى. وتعلق ذهنى بصوت الشيخ سلامة وتوالى وقوفى قدام الدكاكين وتوالى تأخيرى وتوالى أكلى للعلق ولكنى حفظت الكثير من القصائد.

وفى سنة ١٩٠٨ تصادف وجود جمعية من هواة التمثيل تسمى جمعية تقدم التمثيل بحينا، فاشتركت فيها، وكان الاشتراك خمسة مليم يوميا. واستأجرنا تياترو اسكندر فرح بأول شارع عبد العزيز (سينما أوليمبيا دلوقت) ومثلنا رواية هاملت.

وفى ١٩٠٩ ابتدأت الجمعية ببروفات رواية عايدة، وحضر الزميل محمود حسنى الذى كان بجوق الشيخ سلامة بشارع الباب البحرى لحديقة الأزبكية ويسمى دار التمثيل العربى (مخزن لشركة بيع المصنوعات المصرية الآن) واختارونى لتمثيل دور الشيخ سلامة، وفعلا حفظنى الزميل محمود حسنى رواية عايدة. ثم رواية صلاح الدين الأيوبى ورواية شهداء الغرام أو روميو وجوليت ورواية تسبا أو شهيدة الوفاء.

وأتذكر اننا مثلنا رواية عايدة بقطعة أرض بالناصرية وفى ١٩١١ دعانى الزميل عبد العزيز حمدى. مدير نادى التمثيل بشارع محمد على، لتمثيل رواية عايدة تحت اسم عبد القادر حجازى ابن الشيخ سلامة، لانه ليس له صوت، وسافرنا إلى الاسكندرية والمنصورة ومثلت دور الشيخ سلامة، واتذكر ان المرحوم حسين رياض مثل دور الملك والزميل المرحوم بشارة واكيم دور أبو عايدة ومثل عبد القادر حجازى رواية فران البندقية.

وفى ١٩١٢ ألفت جوق من الممثلين القدامى الذين محلهم المختار قهوة بحى سيدنا الحسين تسمى قهوة أفندية، واتفقت معهم على تمثيل روايات الشيخ سلامة حجازى بتياترو الكلوب المصرى (مخزرن الان) صاحبه كان يسمى عبد الرحمن صالحين – ومثلنا ونجحنا. وكنت أترك للممثلين ايراد التياترو، ويكفينى أنى أمثل أدوار الشيخ سلامة وبس. وتضاءل النجاح نظرا لأنى لا أحفظ الا أربع روايات فقط ولا يمكننى عمل بروفات لاشتغالى بالمطبعة.

وأحضر صاحب التياترو جوق للتمثيل الفكاهى الارتجالى وترجانى بأن استمر معهم لالقاء الاغانى فى خلال الفصول. فقبلت من باب العلم بالارتجال. وكنت حتجنن لما لقيت الممثلين فوق المسرح بيمثلوا من غير رواية ولا ملقن. وكان مدير الجوق الله يرحمه اسمه حافظ عباس المضحك يمثل دور الخادم فى كل الفصول ويضحك الجمهور بالتعليق وكان يلبس شبه بيجامه تيجى خمسين لون

وطربوش طويل يشبه الطرطور وله زر قصير من قدام ويرسم شنب نصه لتحت ونصه لفوق. وهذا التيب كان أصلا للمضحك الشامى المسمى جورج دخول. واذكر ان اثنين بس كانوا بيقلدوه وهم المرحومين حافظ عباس وحافظ حلمى أو حافظ لمون. واقترح على حافظ عباس أن أشترك معهم بتمثيل دور الاموروز أو الفتى الأول فقبلت من باب العلم بالارتجال واستمريت معهم مدة طويلة، وكتر التكرار يعلم حتى أنى اشتغلت مع جميع مضحكين ذلك العصر وهم المرحومين سيط قشطة، محمد بحبح، حافظ حلمى، مصطفى النوام، وكان يمثل خادم بربرى، سلامة القط، سيد أبو النصر، أحمد فهيم الفار، محمد ناجى. وذهبت مع الجميع حتى فى السوامر وأفراح الارياف.

وفى ١٩١٣ اشتغلت مع المضحك سيد أبو النصر، بروض الفرج لتقديم فصل مضحك وأغانى عربية كتجربة فى تياترو بارك مير امار، صاحبه اسمه مخالى، وكان ممثل قديم. وكان التياترو آخر شارع روض الفرج وهو الوحيد للتمثيل ويضاء بالكلوبات، وتعمل فيه فرقة يونانية للتمثيل الصامت، وفرقة أوركسترا، ومطربة يونانية أيضا. وكان معدا للعائلات. ولاحظت أن سبعين فى الميه من الجمهور أجانب. وكان مع الفرقة اليونانية ممثلة ايطالية تجيد العربية والرقص العربى إجادة ادهشتنا وتسمى مارى شورتينو، فانضمت الينا وقدمنا فصل مضحك عربى وأغانى عربية. ونجحت التجربة. واستمرينا نعمل والفرقة اليونانية معنا. وكان الدخول بالمشروب والثمن تلاتة صاغ. وكانت الحفلات تبتدى فى السادسة مساء وتنتهى على الأكثر فى الثامنة والنصف. وأما ملاهى المغنيات فكانت فى التاسعة والنصف لان آخر ترام من روض الفرج فى هذه الأيام كان فى الساعة العاشرة الا ربع. واستمريت أعمل مع سيد أبو النصر ثلاث سنوات ومن هذا التاريخ وأنا أعمل فى روض الفرج فى كل صيف الى سنة ١٩٣١ مع تقلبات التطور.

وفى ١٩١٧ عهد الى مخالى، صاحب بارك ميرامار، فاحضرت المضحك حافظ حلمى وزملائى السابقين. ولأول مرة فى روض الفرج احضرت بيانست عربى واستمرينا نعمل مدة عامين، مع ازدياد اقبال الجمهور والغاء الفرقة اليونانية. وفى شتاء ١٩١٧ التحقت بفرقة المرحوم الجزايرى كمطرب وممثل، ومارى شورتينو، التى أصبحت زوجتى، للرقص وذلك بتياترو دار السلام بالحسين (لوكاندة نوم الآن). وحدث ونحن نعمل بروض الفرج صيفا أن حضر المرحوم عبده سليمان، صاحب تياترو السرك، واتفق معنا على العمل معه مدة شهر، فقبلت، وكنت أقدم بعض الأغانى ومارى شورتينو تقدم نمرة رقص، ويقدم حافظ حلمى فصل مضحك. وذلك بشارع محمد على، أمام جامع الرفاعى. يعنى كنت أشتغل بالمطبعة نهارا وبروض الفرج ماتينيه وبالسرك سواريه. ومن هذا التاريخ عملت مع جميع أصحاب تياترات السرك فى كل شتاء. وهم، الله يرحمهم، عبده سليمان. حنفى الصول. محمود صبرى. السراوى. قمبر. الحلو.

وفى ١٩١٩ كان خريستو اختابودى صاحب كازينو سان استيفانو أنشأ مسرح للتمثيل العربى، لان التمثيل طغى على المغنيات ورجانى بالحاح أن أحضر له فرقة لتمثل بمحله. وقد كان. وفى أواخر ١٩١٩ نفذت الحكومة مشروع امتداد شارع مصيف روض الفرج واخترقت كازينو بارك ميرامار وبعده بمسافة ثلاثين متر تقريبا. وانتهى الشارع بقطعة أرض فضاء على النيل يمتلكها شخص يسمى عبد السيد كان موظف بجمرك القاهرة. فأنشأ عليها كازينو مونت كارلو، وكان أحسن كازينو على النيل (وهو مغلق خشب الان) وعملت عليه فرق كثيرة.

وفى آخر صيف ١٩٢٠ قابلنى المرحوم محمود صبرى، صاحب تيارترو السيرك، واترجانى، أنا

وزوجتى مارى شورتينو بأن نعمل معه بالسرك فى بلدة منوف. فقلت والمطبعة؟ فقال نعوضك عنها. ومع الالحاح منه، ومن زوجتى، والاغراء بالسفر. والفسحة والفرجة على بلاد الله، قبلت وضحيت بفن الطباعة فى سبيل فن التمثيل.

وفى صيف ١٩٢١ عهد إلى صاحب كازينو بارك ميرامار بتأليف فرقة مع تغيير الشخصيات، حضرت المضحك مصطفى النوام، وكان يمثل شخصية بربرى، وأحضرت بعض الزملاء وقضينا عامين.

وفى آخر ١٩٢٢ توفى صاحب كازينو بارك ميرامار واشتريت الكازينو من الورثة، وأدخلت عليه بعض التحسينات وابتدأت فى تأليف وتلحين مونولجاتى بنفسى.

وفى ١٩٢٣ أنشأ أصحاب كازيو ليلاس وهم نقولا وينى اختابودى مسرح للتمثيل نظرا لما لاقاه التمثيل من نجاح وصار بروض الفرج أربع تياترات، غير المغنيات وزاد اقبال الجمهور من جميع الطبقات زيادة كبيرة، وامتد ميعاد الترام الى الساعة ١١ ويوم الأحد الى الساعة ١٢. وأصبح روض الفرج كأنه مولد. وتطور التمثيل بروض الفرج فأصبحت بعد فرق الارتجال فرق تمثيل روايات المرحوم نجيب الريحانى والمرحوم على الكسار وشركة عكاشة وألوان أخرى. وأنا اضطريت أعمل زيهم. وكانت الفرق التى عملت بروض الفرج على ما أذكرهم. فرقة المرحوم الشيخ أحمد الشامى. فرقة المرحوم محمد كمال (شرفنطح). فرقة عقيلة راتب. والمرحوم بشارة واكيم. فرقة المرحوم فوزى منيب. فرقة المرحوم يوسف عز الدين. فرقة المرحوم عبد الله عكاشة. فرقة المرحوم على الكسار. فرقة المرحوم زكى سعد. المرحومة رتيبة أحمد. ونعيمة المصرية، ولا أعلم عنها شيئا. وتودد، وما اعرفش عنها حاجة. وكان يوجد ثلاث مغنيات لا أذكر أسماءهم نظرا لانهم لم يستمروا كثيرا.

ومن الزملاء والزميلات البارزين الذين عملوا بروض الفرج اذكر منهم: الزميل المرحوم فؤاد شفيق. الزميل عباس فارس. المرحوم محمد شكرى. والزميلات مارى منيب. المطربة نرجس شوقى. المطربة زينب بدران. وأنصاف رشدى. وفاطمة رشدى. والمطربة فاطمة قدرى.

وفى ١٩٢٥ تركت كازينو بارك ميرامار لأسباب لا داعى لذكرها.

وفى ١٩٢٦ التحقت بفرقة المرحوم فوزى منيب بتياترو ليلاس برده بروض الفرج، ومضيت بالفرقة عامين.

وفى ١٩٢٨ التحقت بفرقة المرحوم يوسف عز الدين، ومضينا رحلة فى الشتاء. وفى كازينو سان استفانو فى المصيف بروض الفرج.

وفى ١٩٢٩ انضممت لفرقة فوزى منيب بتياترو ليلاس. وقضينا فى الشتاء رحلة الى فلسطين وسوريا ولبنان. واستمريت ثلاث سنوات اتنقل ما بين يوسف عز الدين وفوزى منيب بروض الفرج.

وفى ١٩٣٢ لأول مرة باسكندرية، التحقت بصالة مونت كارلو بكامب شيزار بالرمل، منولوجيست فقط، لأن الصالة كانت للمغنى فقط. وكانت تغنى فيها السيدة نعمية المصرية، والمغنى القديم جدا المرحوم الشيخ سيد الصفتى. وكان يدير الصالة شخص ايطالى نسيت اسمه.

وفى ١٩٣٣ ولأول مرة برأس البر، التحقت بفرقة السيدة حياة صبرى زوجة المرحوم الشيخ سيد

درويش. منولوجيست ومطرب وممثل. وكان ذلك بتياترو المرحوم فؤاد برعي.

وفى ١٩٣٤ فى الشتاء التحقت بفرقة المرحومة بيا عز الدين باسكندرية بتياترو البلفى، وفى الصيف بكازينو مونت كارلو بكامب شيزار.

وفى ١٩٣٥ التحقت بفرقة المرحوم على الكسار بتياترو الكوت دازير (سينما الآن) بكامب شيزار. وفى هذه السنة أذعت مونولوجاتى باذاعة القاهرة واستمريت أذيع فى كل فرصة الى سنة ١٩٥٣. وفى هذه السنة (١٩٣٥) أيضا تعاقدت مع شركة المرحوم جبريل نحاس والمرحوم المخرج الايطالى الفيزى أورفانيللى، وكان أول اشتغالى بالسينما وكان أول فيلم اسمه: الأرض والاسود. ومثلت دور الأبيض ومثل المرحوم فوزى منيب دور الاسود. ثم فيلم ليلة فى العمر للمرحوم فوزى الجزايرلى ومثلت به الدور الكوميدى الثانى ثم فيلم خدامتى للمرحوم مختار عثمان ومثلت فيه دور مأذون، وكان ذلك باستوديو الفيزى باسكندرية، بالمنشية.

وفى ١٩٣٦ التحقت بصالة الاختين رتيبة وانصاف رشدى بشارع ألفى بمصر (ملهى شهر زاد الآن) ممثل الدور الكوميدى واستمريت أعمل معهم مدة ثلاث سنوات.

وفى ١٩٣٩ التحقت بفرقة السيدة فاطمة رشدى والمرحوم عزيز عيد بكازينو مونت كارلو برمل الاسكندرية. وفى شهر سبتمبر كانت ابتداء الحرب الثانية.

وفى ١٩٤٠ التحقت بفرقة المرحوم على الكسار بكازينو سان استيفانو بروض الفرج ثم رحلة إلى فلسطين.

وفى ١٩٤١ افتتحت مصنع للشنط بميدان العتبة الخضراء رقم ١٩ مدة أربع سنوات ولكنى لم أوفق نظرا لاشتغالى برده بالمسرح والسينما.

وفى ١٩٤٦ التحقت بفرقة الزميل حسين المليجى بتياترو ليلاس بروض الفرج لأمثل الدور الكوميدى.

وفى ١٩٤٧ التحقت بفرقة محمود الشريف الملحن بتياترو الامباسادير بالرمل، باسكندرية، لأمثل الدور الكوميدى.

وفى ١٩٤٨ عينت ممثل كوميدى ومونولوجيست بالشعبة الثالثة بالمسرح الشعبى لوزارة الشئون الاجتماعية ثم إلى وزارة الثقافة والارشاد. وصرت انتقل بين القرى والمديريات.

وفى ١٩٥٥ صدر أمر بنقلى إلى أسيوط ومكثت بها ثلاث سنوات، أسافر للقرى. ثم نقلت الى طنطا ومكثت بها إلى أن أحلت إلى المعاش بعد بلوغى السن القانونية ١٩٦١، واستلمت مكافأتى.

وبما انى عشت عيشة بوهيمية رجعت إلى السينما والتليفزيون وكنت أمثل الادوار التى تلائم سنى.

وفى ١٩٦٤ انشأت وزارة الثقافة والارشاد صندوق التأمينات والاعانات للفنانين والأدباء وتقرر لى معاش بقدر ما فى وسع الصندوق بشرط الا اشتغل بالفن.

فصل:

باشكاتب الدايرة

كما قدمته فرقة: حمام العطار. مدينة الملاهى. الاسكندرية يوليـو ١٩٦٨

(باشكاتب الدائرة مرهق بحساباتها. يشكو من اضطهاد الباشا، صاحب الدائرة، له بأعماله الكثيرة وحساباته المعقدة. تدخل ابنة الباشا، وهى تحب الباشكاتب، يتآمران على الزواج رغم أنف الباشا. «أبويا مضمون زى القرعة فى ايدينا» الباشا يفاجئهما – تابلو. الباشا يطرد الكاتب، ويطلب كاتبا جديدا من مكتب العمل يصل الى هذا[1] ملابس مبهدلة. طربوش مطبق. زر طويل. يحمل مقرعة. يشتبك مع الباشا فى حوار ومحاورات، يستخدم فيها الألفاظ الجريئة والمقرعة[2]. نمرة العفريت. العفريت يضرب الكاتب تارة والباشا أخرى وسوء التفاهم المعروف. نمرة الارياح التى يطلقها الباشا، نكت على صلعة الباشا نمرة شتيمة الباشا أمام الباشا ثم اكتشاف حقيقة الأمر ورفض الكاتب الجديد ان يجلس كما طلب الباشا نمرة فزع وتخوف. الكاتب واقف فى ركن المسرح يرفض الحركة. الباشا يقف ويقف الكاتب:)

الباشا: انت واقف ليه؟
الكاتب الجديد: وانت واقف ليه؟ (تتكرر ثم تنعكس:)

الكاتب يقف الباشا يقف. الكاتب للباشا: أنت واقف ليه؟. الباشا: وانت واقف ليه؟ العفريت يقف وراء الكاتب الجديد ويردد كلامه كالصدى. الكاتب يتعجب، ثم يتشاغل وتفاجئه الحقيقة. يرتعد. ويخبط الترابيزة خبطات متوالية. العفريت يختفى. يحضر الباشا لا يجد العفريت. كسفه. العفريت يقف على كرسى وراء الكاتب الجديد والباشا. وتتكرر النمرة حتى يرى الباشا العفريت نفسه. ينكشف الامر فى آخر الفصل. الكاتب الجديد يزوج البنت من الكاتب القديم).

الكاتب الجديد: شغلانه حلوه.
الكاتب القديم: لا، ده بنته اللى حلوه.
الكاتب الجديد: هو له بنته؟
الكاتب القديم: أيوه.
الكاتب الجديد: بكام بنتو؟ (تدخل بنته. يحدث التزويج)

(ينتهى الفصل بأغنية وشبه رقصة يشترك فيها الجميع. لا مناظر. ترابيزة امتحانات والتمثيل

(١) يمثله المهرج شرفنطح.
(٢) الطرسة فى مسرح الإرتجال.

أمام ميكروفون العفريت يلبس قناعا بقرون. لا أثر لفجوات ارتجال على المسرح. اتفاق ضمني بين الممثلين والجمهور على تقبل سذاجة العرض والتمثيل. لم يحدث التحام بين المنصة والصالة الكاتب الجديد هو كامل - الباشا هو معلمه.



فنون الكوميديا

من خيال الظل.. إلى نجيب الريحاني

فنون الكوميديا

من خيال الظل ... إلى نجيب الريحاني

تقديم

بهذه الدراسة في فنون الكوميديا على المسرح المصرى مضافاً اليها دراستى السابقة للكوميديا المرتجلة أكون قد قطعت أرض الكوميديا المسرحية كلها منذ مصر المملوكية حتى يومنا هذا .

وقد كان همى فى هاتين الدراستين أن أقطع الأرض أولاً ثم أتمهل لدى بعض الأماكن التى تشوقنى أو تعدنى بنتائج هامة. فعلت هذا وشعور واضح بالخطر يستحثنى ويستعجل خطواتى. خطر أن تندثر النصوص القديمة أو يقل الاهتمام بها. ومن ثم نسدر فيما نقوم به الآن من إنشاء كوميديا عصرية مقطوعة الصلة بتراث الماضى، أو قليلة المعرفة به.

ولو أن هذا حدث فعلاً لثبت ذلك الانفصام الخطر الذى نجده الآن بين كوميديا الجماهير العريضة، وكوميديا المثقفين، والذى جعل من الكوميديا المسرحية بنائين منفصلين: أحدهما يزدحم بالناس حتى ليضيق بهم يضحكون فيه ملء قلوبهم وبطونهم، والثانى تغشاه كثرة من المثقفين ومن لف لفهم، يستمتعون بالبسمة والفكرة المتألقة والضحكة العالية أحياناً. ضحك وهذر وصوت عال فى البناء الأول وفكر وذكاء وحوار رشيق فى البناء الثانى. ولكن، حبذا لو اتحد البناءان، فقد كان دائماً متحدين فى عصور الكوميديا الزاهية.

عرف أرستوفان كيف يؤلف بين الفكر والفرجة فى عروضه المسرحية أيام مجد أثينا، واستطاع بلوتس أن يمتع جماهير روما القديمة بالعرض المسرحى الناجح، القائم على القصة والفكاهة الزاعقة، وشىء غير قليل من الفكر، واللذع الاجتماعى. واندمج فى فن موليير

وشكسبير كل من المهرج والمفكر والشاعر، واستطاع المعلمان أن يجذبا لمسرحهما الناس من كل لون وصنف، فأصبح فنهما قومياً، واستحال من بعد عالمياً.

وفى بلادنا لم يأنف صنوع من استخدام فن الأراجوز - أحياناً - لتزجية مسرحياته، ووجد محمد تيمور أن كشكش ناجح، فاستخدم بعضاً من أسلوبه ليصل بمسرحياته الاجتماعية الى جمهور أعرض. وعرف الريحانى كيف يوائم بين الكوميديا الشعبية، وكوميديا المثقفين ويتجنب المنزلق الخطر الذى وضع الفشل فى طريق عزيز عيد: الإصرار على أن يعطى الناس ما لا يريدونه - فى أعماقهم - أو ما هم ليسوا مؤهلين لتقبله فى وقت ما.

وفى أيامنا هذه استخدم بيكيت فنون الكباريه، والمهرج فى علاجه لظاهرة الإفلاس الروحى فى الغرب، وقبله بسنوات استخدمت جون ليتلوود فنون التهريج والميوزيك هول للتنديد بالحرب العالمية الأولى وإظهار ما جرته على العالم من ويلات .

ومالى أنسى بريشت، الذى مزج الفكرة بالفرجة، بالموقف السياسى المناضل؟

لا شىء يبرر انعزال كتاب الكوميديا المثقفين عندنا عن كوميديا الشعب - ومن ثم عن الشعب نفسه - سوى عدم معرفتهم بالتراث الكبير، الذى تجمع للشعب فى هذا المجال الفتان. ومن ثم، أخذت على عاتقى هذه المهمة الثقيلة - مهمة أن أصل ما بين الكتاب المثقفين وبين تراث الناس فى المسرح بأمل أن يتبينوا - كما أتبين أنا - أنه لا مستقبل حقيقى لكوميدياتهم ما لم تتصل أسبابها بفن الكوميديا الشعبية - تأخذ منه، وتصحح فيه، وتعلم وتتعلم.

لقد شهد هذا العصر ظاهرة تغلب فنون الكوميديا المختلفة، على التراجيديا وأصبحت الكوميديا بهذا فن الحاضر، وهى ستزداد أهمية وقوة فى المستقبل، اذ تتوالى انتصارات الإنسان على البيئة وعلى نفسه، مما يفتح للتفاؤل - جوهر الكوميديا - أوسع الأبواب.

ومن المهم لفننا المسرحى أن تكون الكوميديا عندنا بعيدة الجذور، واسعة الرقعة، موفورة الحظ من الوجدان القومى، طيبة، دافئة القلب بفضل احتضانها للجماهير، وولع الجماهير بها.

وإلى السير فى طريق الجماهير أدعو كتاب الكوميديا جميعا.

على الراعى

٣٠ ديسمبر ١٩٧٠

الفصل الأول

المقامة على المسرح

بعد طول تسكع فى الطرقات والمجتمعات وقاعات الدرس، دخلت المقامة المسرح. دخلته أخيرا بعد أن غازلته طويلا، وتحرشت به تحرشا متصلا.

لو أخذنا بما يقوله الدكتور عبد الحميد يونس[1] من أن «المقامة فى أصلها أدب تمثيلى، وأنها من القيام فى دار الندوة إبان العصر الجاهلى» وأنها: «كانت تمثيلاً مباشراً متواصلاً ، يقوم به ممثل فرد» فسوف نجد من طبيعة الأشياء أن تعود المقامة من حيث بدأت. وسوف نلحظ، ونحن نتتبع المراحل المختلفة التى عددها الكاتب وهو يستعرض تطور المقامة، أنها كانت تعتمد دائماً على الحضور... حضور الناس فى النادى، أو مجلس الخلفاء، أو حضور الطلاب فى قاعة الدرس، أو احتشاد الجمهور فى أماكن السمر المختلفة.

ونتبين كذلك أن هذا الحضور كان يقف على رأسه فنان مؤد من نوع أو آخر: أما الراوية الممثل فى دار الندوة، أو الزاهد الحريص على تأدية المعنى فى حضرة الخلفاء والسلاطين والوزراء، أو الممثل الفرد فى حالة المقامة الشعبية التى تستهدف التعليم والتسرية فى وقت واحد.

كان هناك دائما مؤد، ومؤدى اليه، فنان وجمهور، ولم تنفصل المقامة قط عن «الحضور»،حتى فى الطور الذى دفعها اليه «بديع الزمان» «والحريرى»، حيث المقامة نص أدبى يعتد به، ولكنها فى الوقت ذاته أدب حى قابل للتمثيل.

(١) كتاب خيال الظل، ص١٠. العدد ١٣٨ من سلسلة المكتبة الثقافية.

لنأخذ مثلا: «المقامة المضيرية» لبديع الزمان. مقامة تستحق ما نالته من شهرة، وتستأهل أن توضع فى مكان الصدارة من أدب المقامات، لما فيها من فن راق يرسم به بديع الزمان شخصيتها الرئيسية: التاجر الحديث النعمة، الكثير الفخر بنفسه وزوجه وماله، الثابت منه والمنقول. الفرد المنكفىء على ذاته، الذى لا يرى الاهاً، ولا يقدر وجوداً الى جوارها، أو حتى حقاً فى وجود. ممثل الطبقة الجديدة التى تندفع فى لذة ونهم وحب استطلاع لا شك فيه الى دنيا جديدة تريد أن تكتشفها وتمتلكها، وتصد غيرها عنها.التاجر الرأسمالى فى دور التكوين، الذى يسعى بالتدليس والنصب وانتهاز الفرص الى تجميع أقصى ما يستطيع من مال وعقار، لا يبالى فى سبيل هذا أن يغش جاراً، أو يأخذ من محتاجة مالها بالثمن البخس، حتى إذا فرغ من جرائم النهار، دعا الضيفان ليلاً وأولم لهم، كى يتخذهم شهوداً ونظارة لعمل فنى يؤلفه من واقع مغامراته، ويجعل نفسه فيه البطل الوحيد وسط جمع من المغفلين.

كل هذا تقدمه «المقامة المضيرية» فى تركيب يجمع بين الأسلوب الأدبى المتأنق، والتصميم الفنى الدقيق،الى جوار الهدف الاجتماعى الواضح، تجمع هذا فى تركيب يؤلف بين القصة والمسرحية بحيث تؤثر فينا المقامة كيفما اقتربنا منها، إن شئنا قرأناها ،تخيلنا احداثها وإن أردنا جسدناها على المسرح بالتمثيل المباشر أمام جمهور محتشد، أو بالتمثيل المنقول فى السينما أو التليفزيون، وأمام جمهور منتشر.

والدراما هنا ـ من ناحية الشكل ـ تعتمد على الأحداث المتوالية وليس على الحدث الواحد المتأزم المنفرج. ومن ناحية المزاج الفنى والنفسى، يمكن مقارنتها بما يعرف فى تاريخ الدراما «بكوميديا الأمزجة»، والتى تقدم دراسة كاريكاتورية مبالغاً فيها فى شخصية إنسانية منتزعة من واقع المجتمع، فتعزل أبرز صفاتها، وتضخم فيها ،تنفخ، حتى تستوى الشخصية الفنية أمامنا قائمة على ركيزة نفسية واحدة.

وفى حالة «المقامة المضيرية»، يقدم لنا بديع الزمان واحدة من هذه الشخصيات: شخصية التاجر المتفاخر الشره، ويقيم له علاقات مع غيره من الشخصيات السوية تنتهى بكشفه والضحك عليه، ونقد سلوكه الفردى والاجتماعى معا. وهو أمر مشابه لما فعله الكاتب المسرحى الانجليزى «بن جونسون» بعد بديع الزمان بحوالى خمسة قرون، حين أخذ يكتب مسرحياته القائمة على الشخصيات المفردة الصفات، وإن كان الإنجليزى قد حشد فى مسرحياته شخصيات منحرفة كلها، أدار بينها الأحداث وجعلها تتولى تعرية بعضها البعض، دون اعتماد على مقارنتها بشخصيات سوية تحقيقاً لهذا الكشف.

ولو شئنا أن نقطع المقامة المضيرية إلى مشاهد، لما وجدنا فى هذا عنتاً، فإن هذا التقطيع موجود فعلا، لا يحتاج إلا مجرد «تفصيص».

المشهد الأول: يبدو فيه أبو الفتح الاسكندرى، الشخصية الدائمة فى مقامات البديع، وهو وسط جمع من التجار كلهم دعى إلى وليمة قدمت فيها المضيرة، فما أن يراها أبو الفتح

وقد أخذت من الخوان مكانها، ومن القلوب أوطانها، حتى يقوم منتفضاً كمن لسعته عقرب وهو يسب المضيرة وصاحبها، ويلعن آكلها وطابخها معاً. ويظنه المدعوون يمزح، ولكنهم يتبينون أن أبا الفتح أخذ بعين الجد، فهو يتنحى عن الخوان، ويترك مساعدة الإخوان. ويصبح لا مفر من أن ترفع المضيرة الشهية، فانظر بأى صورة حركية اخاذة، تصف المقامة عملية الرفع المؤلمة هذه: «ورفعناها فارتفعت معها القلوب، وسافرت خلفها العيون، وتحلبت لها الأفواه، وتلمظت لها الشفاه»!

وينتهى هذا المشهد والمدعوون ملتفون حول أبى الفتح، يسألونه تفسيرا لهذه الواقعة المثيرة ـ واقعة أن يتخلى أبو الفتح طائعاً مختاراً، بل وبكثير من الارتياح ورغبة واضحة فى دفع الأذى، عن أكلة شهية، كانت جديرة أن تكون هنية، وسط خلان ظراف، وفى مجمع مرح:

الراوى: ولكنا ساعدناه على هجرها، وسألناه عن أمرها.

أبو الفتح: قصتى معها أطول من مصيبتى فيها، ولو حدثتكم بها لم آمن المقت واضاعةالوقت.

المدعوون: هات ....

ومن ثم يبدأ المشهد الثانى.

وفيه يبدو أبو الفتح وقد استجاب ـ كارهاً ـ لالحاح تاجر من تجار بغداد، وقبل دعوة له لتناول المضيرة فى داره. وهنا تأخذ يد البديع القادرة فى بناء شخصيته الرئيسية أمامنا جزءاً جزءاً، تاره برواية ما يقع فى الحاضر أو ما وقع فى الماضى من أحداث، وتصرفات، أو بالحركة يديرها البديع أمامنا إدارة موجزة مقتصدة، ولكنها كالفاكهة الناضجة ـ تكاد تتفجر بالمحتوى لدى أقل لمسة.

فهو يقول فى وصف الحاح التاجر على الدعوة إنه لزم أبا الفتح الاسكندرى «ملازمة الغريم، والكلب لأصحاب الرقيم»[1] وما أبلغ هاتين العبارتين من إرشاد المسرحى لمخرج وممثل يكون من نصيبهما تجسيد شخصية التاجر، يوما ما.

ويمضى أبو الفتح مع مضيفه الملحاح، فيجعل هذا يتحدث طول الطريق عن زوجته، يثنى عليها، ويفديها بمهجته، ويصف حذقها فى صنعتها، وتأنقها فى طبخها ويقول، مورداً سلسلة من الصور المتحركة الأخاذة: كأنها شريط سينما أخذ من واقع الحياة، بطريقة غير محضرة ولا مسبقة .

التاجر: يامولاى، لو رأيتها، والخرقة فى وسطها، وهى تدور فى الدوار، من التنور

(١) أهل الكهف.

إلى القدور، ومن القدور إلى التنور، تنفث بفيها النار، وتدق بيديها الابزار. ولو رأيت الدخان وقد غير الوجه الجميل، وأثر فى ذلك الخد الصقيل، لرأيت منظراً تحار فيه العيون. وأنا أعشقها لأنها تعشقنى، ومن سعادة المرء أن يرزق المساعدة من حليلته... ولا سيما إذاكانت من طينته. وهى ابنة عمى لحا، طينتها من طينتى، ومدينتها مدينتي، وعومتها عمومتى، وأرومتها أرومتى[١]. لكنها أوسع منى خلقاً، وأحسن خلقاً.

أبو الفتح: صدعنى بصفات زوجته...! ولكن، ها نحن قد انتهينا الى محلته.

التاجر: يا مولاى، ترى هذه المحلة؟ هى أشرف محال بغداد، يتنافس الأخيار فى نزولها ويتغاير الكبار فى حلولها، ثم لا يسكنها غير التجار. وداري فى السلطة من قلادتها. كم تقدر يامولاى، انفق على كل دار فيها؟ قله تخميناً، إن لم تعرفه يقينا.

أبو الفتح: الكثير[٢]!

التاجر: ياسبحان الله، ما أكبر هذا الغلط، تقول الكثير فقط؟! (يتنفس الصعداء)[٣]سبحان من يعلم الأشياء.

أبو الفتح: انتهينا الى باب داره.

التاجر: هذه داري، كم تقدر يامولاى أنفقت على هذه الطاقة؟

أبو الفتح:.......؟

التاجر: أنفقت والله فوق الطاقة، ووراء الفاقة، كيف ترى صنعتها وشكلها؟[٤]

ابو الفتوح.........؟؟!!

التاجر: أرأيت يالله مثلها؟! انظر الى دقائق الصنعة فيها، وتأمل تعريجها فكأنما خطت بالبركار. وانظر الى حذق النجار فى صنعة هذا الباب. اتخذ من كم؟ قل[٥]«ومن أين أعلم؟». هو ساج من قطعة واحدة.. اذا حرك أن، واذا نقر طن، من اتخذه ياسيدى؟ اتخذه أبو اسحق بن محمد البصرى، وهو، والله، رجل نظيف الإثواب، بصير بصنعة الأبواب، خفيف اليد في العمل... بحياتى لا إستعنت إلا به على مثله...

أبو الفتح:...

التاجر: وهذه الحلقة، تراها؟

أبو الفتح:....

التاجر:اشتريتها فى سوق الطرائف من عمران الطرائفى بثلاثة دنانير معزية. وكم فيها ياسيدى من الشبه؟

---

(١) الاطناب هنا ليس مجرد استعراض للقدرة اللغوية لدى الكاتب كما هو الحال فى مواضع كثيرة من هذه المقامة والمقامات عامة. وإنما يخدم هنا غرضاً فنياً واضحا ،هو المعاونة فى تصوير ميل التاجر الى التشدق بالكلمات.

(٢) هذا الرد المقتضب بليغ فى تعبيره عن شديد ضجر أبى الفتح .

(٣) يتنفس الصعداء لان الفرصة واتته ـ واسعة ـ للحديث.

(٤)، (٥) يلحظ التاجر صمت أبى الفتح المتصل فلا يبالى، بل يروح يلقن أبا الفتح الاسئلة التى كان هذا خليقاً أن يوجهها الى التاجر، ولو كان مهتماً حقاً بالموضوع، ثم يأخذ يجيب على تلك الأسئلة دون مشاركة من أبى الفتح. كل همه أن يتصل كلامه، الذى هو فى الواقع كلام شخصيتين معاً، اغتصبه جميعاً لنفسه ذلك التاجر المفتون بذاته وبالكلام.

أبو الفتح:... .

التاجر: فيها ستة أرطال، وهى تدور بلولب فى الباب، بالله دورها، ثم انقرها وأبصرها، وبحياتى عليك لا اشتريت الحلق إلا منه، فليس يبيع إلا الأعلاق.

أبو الفتح:.. .

التاجر: «يقرع الباب ويدخل الاثنان الدهليز».عمرك الله يادار، ولا خربك ياجدار، فما أمتن حيطانك، وأوثق بنيانك، وأقوى أساسك...! تأمل بالله معارجها، وتبين دواخلها وخوارجها، وسلنى: كيف حصلتها، وكم من حيلة احتلتها حتى عقدتها؟

أبو الفتح:... .

التاجر: كان لى جار يكنى أبا سليمان، يسكن هذه المحلة، وله من المال ما لا يسعه الخزن.... مات رحمه الله وخلف خلفاً أتلفه بين الخمر والزمر... وأشفقت أن يسوقه قائد الاضطرار، الى بيع الدار.... ثم أراها، وقد فاتنى شراها، فأنقطع عليها حسرات، إلى يوم الممات، فعمدت الى أثواب لا تنض تجارتها، فحملتها اليه....وساومته على أن يشتريها نسية... وسألته وثيقة بأصل المال ففعل... ثم تغافلت عن اقتضائه، حتى كادت حاشية حاله ترق فأتيته فأقتضيته، واستمهلنى فأنظرته، والتمس غيرها من الثياب فأحضرته، وسألته أن يجعل داره رهينة لدى... ففعل. ثم درجته بالمعاملات الى بيعها حتى حصلت لى بجد صاعد... وقوة ساعد. وأنا بحمد الله مجدود فى مثل هذه الاحوال، محمود.

أبو الفتح:... .

التاجر: وحسبك أنى كنت منذ ليال نائماً فى البيت مع من فيه إذ قرع علينا الباب، فقلت من الطارق المنتاب؟ فاذا امرأة معها عقد لآل... تعرضه للبيع، فأخذته منها أخذة خلس... (يلفت نظر ضيفه الى حصير). اشتريت هذا الحصير فى المناداة، وقد أخرج من دور آل الفرات، وقت المصادرات... وكنت أطلب مثله منذ الزمن الأطول فلا أجد... ثم اتفق انى حضرت باب الطاق، وهذا يعرض فى الاسواق، فوزنت فيه كذا وكذا دينارا! تأمل بالله دقته ولينه، وصنعته ولونه... وإن كنت سمعت بأبي عمران الحصيرى فهو عمله، وله ابن يخلفه الآن فى حانوته، لا توجد اعلآق الحصر إلا عنده، فبحياتى لا اشتريت الحصر إلا من دكانه...ونعود الى حديث المضيرة، فقد حان وقت الظهيرة، ياغلام. (يظهر غلام) الطست والماء.

أبو الفتح: الله أكبر، ربما جاء الفرج... (الغلام يتقدم).

التاجر:ترى هذا الغلام؟

ابو الفتح: (تبدو عليه علامات الانهيار، بعد أمل قصير الامد).

التاجر: (سادرا) إنه رومى الأصل، عراقي النشىء، تقدم ياغلام واحسر عن رأسك، وشمر عن ساقك، وانفض عن ذراعك، وافتر عن أسنانك، وأقبل وأدبر. (الغلام يفعل) بالله من اشتراه؟! اشتراه والله أبو العباس، من النخاس. «للغلام» ضع الطست، وهات الإبريق (الغلام يفعل، يأخذ التاجر الطست يقلبه ويدير فيه النظر ثم ينقره).انظر الى هذا الشبه، كأنه جذوة اللهب، أو قطعة من الذهب، شبه الشام وصنعة العراق... تأمل حسنه، وسلنى: متى

اشتريته؟!.

أبو الفتح:....

التاجر: اشتريته والله عام المجاعة، وادخرته لهذه الساعة. ياغلام، الإبريق. (الغلام يقدم الابريق، التاجريقلبه). وانبوبه منه، لا يصلح هذا الإبريق إلا لهذا الطست. ولا يصلح هذا الطست إلا مع هذا الدست، ولا يحسن هذا الدست إلا فى هذا البيت، ولا يجمل هذا البيت إلا مع هذا الضيف. أرسل الماء ياغلام، فقد حان وقت الطعام. «الغلام يفعل» بالله ترى هذا الماء، ما أصفاه! أزرق كعين السنور، وصاف كقضيب البللور. وهذا المنديل! سلنى عن قصته.

أبو الفتح:... .

التاجر: هو نسج جرجان، وعمل ارجان، وقع إلى فاشتريته، فاتخذت امرأتى بعضه سراويلا، واتخذت بعضه منديلاً، ودخل فى سراويلها عشرون ذراعاً، وانتزعت من يدها هذا القدر انتزاعاً، وأسلمته الى المطرز حتى صنعه كما تراه وطرزه، ثم رددته من السوق، وخزنته فى الصندوق. (ينتبه لحظات الى أنه أفرط فى الكلام) ياغلام، الخوان، فقد طال الزمان، والقطاع، فقد طال المصاع، والطعام فقد كثر الكلام.

(الغلام يأتى بالخوان، التاجر يقلبه، وينقره ببنانه، ويعجمه بأسنانه) عمر الله بغداد فما أجود متاعها، وأظرف صناعها! (ينسى نفسه من جديد) تأمل بالله هذا الخوان، وانظر إلى عرض متنه، وخفة وزنه، وصلابة عوده، وحسن شكله.

أبو الفتح: (تبدأ تظهر ثورته المكبوته) هذا الشكل، فمتى الاكل؟!

التاجر: الآن. عجل ياغلام، الطعام (مستمرا فى وصف الخوان) لكن الخوان قوائمه منه.

أبو الفتح: (تجيش نفسه)[1] لقد بقى الخبز وآلاته، والخبز وصفاته، والحنطة من أين اشتريت أصلاً، وكيف اكترى لها حملاً، وفى أى رحى طحن، واجانة عجن، وأى تنور سجر، وخباز استأجر. وبقى الحطب من أين احتطب، ومتى جلب، وكيف صفف حتى جفف، وحبس حتى يبس. وبقى الخباز ووصفه والتلميذ ونعته، والدقيق ومدحه، والخمير وشرحه، والملح وملاحته، وبقيت السكرجات، من اتخذها، وكيف انتقذها، ومن عملها، والخل كيف انتقى عنبه، أو اشترى رطبه، وكيف صهرجت معصرته واستخلص لبه، وكيف قير حبه، وكم يساوى دنه، وبقى البقل كيف احتيل له حتى قطف، وفى أى مبقلة رصف، وكيف تؤنق حتى نظف. وبقيت المضيرة كيف اشترى لحمها، ووفى شحمها، ونصبت قدرها، وأججت نارها، ودقت أبزارها، حتى أجيد طبخها وعقد مرقها. وهذا خطب يطم، وامر لا يتم.[2].

(يقوم)

التاجر: أي تريد؟

أبو الفتح: حاجة أقضيها.

---

(١)، (٢) فن المقامة هو الفن الكامن المركز. وعلينا دائما أن نحتلب ما فيه من معنى، وهدف، وموقف، وحركة. انظر الى العالم النفسى الكامل، المختبىء وراء عبارة: «تجيش نفسه»، وعبارة: «أمر لا يتم» بكل ما تحوى الاخيرة من غضب ويأس وعزم على انهاء الموقف بأية وسيلة.

التاجر: يامولاى، تريد كنيفاً يزرى بربيعى الأمير، وخريفى الوزير، قد جصص اعلاه، وصهرج أسفله، وسطح سقفه، وفرشت بالمرمر أرضه... يتمنى الضيف أن يأكل فيه؟

أبو الفتح: كل انت من هذا الجراب، لم يكن الكنيف فى الحساب. (يخرج نحو الباب مسرعا ،هو يعدو والتاجر يتبعه).

التاجر: يا أبا الفتح! المضيرة.

صبيان: (يظنون المضيرة لقبا لابى الفتح. يصيحون). يا أبا الفتح، المضيرة، يا أبا الفتح المضيرة.

أبو الفتح: (يرمى أحدهم بحجر، يسقط الحجر على عمامة رجل ويغوص فى رأسه، يتجمع الناس حول أبى الفتح، ويتناولونه بالنعال، القديم منها والجديد، ويصفعونه الصفع كله، بين لين وشديد، ثم يساق الى الحبس).

أبو الفتح: أقمت عامين فى ذلك النحس، فنذرت أن لا آكل مضيرة ما عشت، فهل أنا فى ذا يا آل همدان ظالم؟

الجمع: جنت المضيرة على الأحرار، وقدمت الأراذل على الاخيار.

❊❊❊

هذا عمل فنى كامل، تقرؤه بسهوله كقصة، وتستطيع أن تشاهده مجسداً على المسرح على شكل مسرحية من فصل واحد يحتويها أطار تبدأ منه الأحداث وتنتهى إليه وهو إطار الجماعة يقوم فيها أبو الفتح راوياً قصته.

وما تحسبه العين المتعجلة منولوجاً ينفرد فيه التاجر بالكلام إنما هو فى الحقيقة ديالوج بين أبى الفتح ومضيفه. ديالوج بعض الاجزاء الأولى منه فقط صامتة، التعبير فيها موكول إلى فن التمثيل الايمائى، وفيه تأخذ مشاعر الضيق، والملل، تتفاقم فى نفس أبى الفتح حتى تتحول إلى غضب شديد، ثم ثورة متفجرة وإذ ذاك ينقلب الحوار الصامت إلى آخر متكلم، وتأخذ الحمم تتدفق من فم أبى الفتح بصوت لا يزال يعلو ويعلو حتى ينتهى بالعبارة الحاسمة المفضية إلى فعل مادى شديد: «وهذا خطب يطم، وأمر لا يتم». ومن ثم تزول حواجز الصمت نهائياً من دور أبى الفتح فى المسرحية ،يصبح هذا الدور ناطقاً متحركاً، ويدفع هذا بالاحداث إلى نهايتها المضحكة.

كل ما ينقص هذه المقامة حتى تتضح قيمتها المسرحية ممثل قدير يستطيع أن يقوم بعبء دور صعب، هو دور أبى الفتح، ويكون قادراً على الجمع بين التمثيل الصامت وأداء الانفعالات المكبوته، بطريقة مقنعة، ثم الانتقال منها إلى الثورة التى تبدأ من القرار، كنوع من حديث النفس، عند قول أبى الفتح: «لقد بقى الخبز وآلاته»، ثم تتدرج فى الإفصاح وتعلو الطبقة رويدا رويدا حتى نصل إلى النهاية الحادة الزاعقة: «كل أنت من هذا الجراب... الخ».

❊❊❊

ومن مقامات بديع الزمان، ننتقل إلى الحريرى تلميذه النجيب، ومقامات هذا الأخير لا ينقص الأفضل فيها سمات مسرحية واضحة، مثل المقامة العاشرة الرجبية، التى يصور فيها الحريرى بطله الدائم أبا زيد فى عملية أخرى من عمليات الاحتيال العديدة التى يشغل نفسه بها على امتداد المقامات التسع والاربعين، قبل أن يتوب فى المقامة الخمسين، ويلزم المسجد.

فى هذه المقامة، يحتال أبو زيد على قاض ضعيف النفس، فيقدم له شركاً، فتى مليحاً، يدعى أبو زيد أنه قتل ابنه، ومن ثم فهو يقدمه للقاضى ليحاكمه ويحكم فيما بينهما. ويقع القاضى فى شرك الغلام المليح، ويريد أن يستبقيه لنفسه فيعرض على أبى زيد أن يطلق سراح الفتى نظير مال يؤديه القاضى لأبى زيد، يقدم جزءاً منه عاجلاً، والباقى يدفعه فى غده. ويقبل أبو زيد العرض، شريطة أن يلازم الفتى ليلته، حتى اذا أصبح الصباح تقاضى باقى الفدية، وترك للقاضى الغلام. وبالطبع يأخذ أبو زيد المال، ويهرب بالفتى، ويبين لنا أن الفتى انما هو ابن أبى زيد، لم يتورع عن أن يتخذه فخاً يتصيد به المال من ضعاف النفوس.

ومثل المقامة الثالثة عشر البغدادية، التى يتنكر فيها أبو زيد فى زى امرأةعجوز تمشى ووراءها صفار جياع، وتحتال حتى تقنع جماعة من الكرام بأن يبذلوا لها عطاء ويجزلوا فيه، حتى إذا انتفخت جيوبها بالمال، أماطت العجوز الجلباب، وخلعت النقاب، فاذا هى أبو زيد السروجى، الذى يستخفه إذ ذاك الطرب بنجاح «عمله الفنى» ، فيرفع عقيرته بالغناء، متفاخرا بقدرته على تقمص الأدوار المختلفة:

اصطاد قوما بوعظ ... وآخرين بشعـــر
واستفز بخـــل ... عقلا وعقلا بخمر
وتارة أنا صخـــر ... وتارة أخت صخـر

فهو ممثل دائم...من النوع الجوال، لا حدود لقدرته، ولا عائق يعوقه عن ممارسة فنه، بل ولا مندوحة له عن ممارسة ذلك الفن:

ولو سلكت سبيـلا ... مألوفة طول عمـرى
لخاب قدحى وقدحى ... ودام عسرى وخسرى

والواقع أن أبا زيد السروجى هو بذاته أكبر خلق فنى فى المقامات، أنه شخصيتها الدائمه، ومحورها، الذى تدور عليه الأحداث أبدا.

وأول ما نلقاه فى المقامات نجده فى صميم العمل، كممثل محتال يؤدى عمله على «مسرح حلقة»! فهو فى المقامة الأولى يقوم فى «ناد رحيب، محتو على زحام ونحيب» وهو فى وسط حلقة من الناس، رجل ضامر، تبدو عليه متاعب السفر الطويل واضحة. وهو يبيع الناس اسجاعاً وجواهر لفظية، بعد أن تقمص دور الواعظ، وأخذ يؤديه بنجاح كبير تنحدر من فمه كلمات منمقة معدة من قبل، ولكنه يلفظها بطريقة توحى بأنه يرتجلها. فإذا ما انتهى

من موعظته سكت عن الكلام، وبلع ريقه، وحمل قربته، وتأبط هراوته وتهيأ للانصراف، فلما رأى الناس تحفزه للانصراف، أدخل كل يده فى جيبه وقال: اصرف هذا فى نفقتك. فقبل أبو زيد منهم عطاياهم وهو مغض الطرف، تظاهراً بالحياء، ثم جعل يودع كلاً منهم لا يتركه حتى يزايل المكان، مبالغة فى الحفاوة فى الظاهر، وحرصاً على ألا يتبعه أحد منهم ويعرف طريقة فى حقيقة الامر.

وتنتهى المسرحية القصيرة بمشهد الكشف المألوف الذى يتكرر فى باقى المقامات، إذ يتبع الحارث بن همام أبا زيد دون أن يراه هذا، فنتبين أن الرجل دجال، وأنه يقول ما لا يفعل، فهو فى نهاية المقامة يجالس تلميذاً جلسة هنية، فيها النبيذ والسميذ ،لحم جدى حنيذ «مشوى على حجر محمى». وحين يتحدى الحارث أبا زيد، ويقرعه على ختله، يرد هذا عليه ردا مفحماً: ان يكن يلجأ إلى الخداع والاحتيال، فإن هذا هو ما دفعه إليه الدهر، على أنه يراعى فى كل «عملياته» ألا يتورط فى أعمال يدنس منها عرضه، وما حيلته بعد هذا فى مجتمع سيىء التنظيم، يدفع الناس إلى ارتكاب الأخطاء.

ولو انصف الدهر فى حسكمه ... لما ملك الحكم أهل النقيصة

أبو زيد السروجى، إذن، ممثل ممتاز، محترف، يأكل من فنه، ويتجلى هذا الفن أكثر ما يتجلى حين تتوافر فى المقامة عناصر أخرى الى جوار الشخصية التشخيصية، مثلما يحدث فى المقامة الاربعين التبريزية واختار هذه المقامة ـ رغم موضوعها الشائك ـ لأنها أقرب مقامات الحريرى الى العمل المسرحى كما نعرفه.

هناك الى جوار أبى زيد، الذى يتنكر هذه المرة فى زى زوج مضطهد، يخرج مع نسائه لملاقاة القاضى والشكوى من واحدة منهن، هناك شخصية الزوجة السليطة اللسان «الباهرة السفور» التى لا تتحرج أن تطرق أدق الموضوعات وأكثرها صراحة، أمام القاضى والتى لا تعرف لا الحياء ولا الهزيمة فى عرض قضيتها وتصر الاصرار كله على نيل جائزتها، مستخدمة فى هذا سلاحى التهديد والفصاحة. وهناك شخصية القاضى، الذى يخرج عما ألفناه فى قضاة الحريرى الآخرين، ومنهم محب للدعابة يضحك حين يكتشف أنه قد وقع ضحية احتيال، بل ويزيد على ما أخرج من مال، مالاً آخر، معلنا أنه ضعيف أمام الأدباء، حتى ولو كانوا محتالين «المقامة الخامسة والاربعون».

وغيره يضحك أيضاً حين يكتشف غفلته، ولكنه يحاول أن يعيد أبا زيد لمجلسه، لا لينتقم منه وإنما ليعظه، ويعلمه أن عطاء الآخرة هو خير له وأولى «المقامة التاسعة».

أما القاضى فى المقامة الاربعين، فإنه ينهار لدى تبينه حقيقة ما حدث له، فقد كان وطن نفسه على أن يحكم بين متخاصمين، فإذا به ضحية داهيتين لا دفع لهما ولا سبيل لتوقيهما، فإذا حاول أن يشترى سكوت واحد منهما وهو الزوج، راجياً أن ينجو من الورطة، هبت الزوجة فى وجهه، شاهرة هراوة التهديد بالتشهير، رافعة زخارف الملق فيضطر الى أن

ينقدها ديناراً هى الاخرى. ثم يكاد يبكى وهو يفعل هذا ـ فان قاضينا بخيل بقدر ما هو فاقد لروح الفكاهة ـ ويعلن انتهاء جلسات ذلك اليوم، ويصرف المتقاضين ويغلق الباب، ويروح يبكى دنانيره، فيضطر حاجبه إلى أن يبكى لبكائه، حرصاً على لقمة العيش، وإن كان فى الواقع منعطفاً الى المحتالين الماهرين مقدراً لفنهما، فهو ينصحهما ألا يكررا هذا الفصل مرة أخرى: «فما كل قاض قاضى تبريز، ولا كل وقت تسمع الأراجيز».

هذا التمايز فى رسم الشخصيات يمتد حتى أقلها شأناً، كما رأينا فى حالة الحاجب، كما يجعل من القاضى شيئاً آخر أكثر أهمية من قاضى الحريرى المعتاد ـ يجعله ذا بعدين واضحين، فهو ممثل لأمير المؤمنين، الذى باسمه يحكم ويطلب إلى المحتالين كشف حقيقة أمرهما، وهو فرد له مشكلته الخاصة: بخله، وضعفه، وقلة حيلته، تتجمع عليه جميعا فتجعله يلجأ الى الشكوى الخفيضة أولاً. يبرطم، ويهمهم، ويغمغم، ثم يجعل للاحتجاج موضوعاً هو «القضاء ومتاعبه»، ثم ينتقل من الشكوى إلى النحيب، ومن هذا إلى الزعيق بصوت عال، ثم إلى إطلاق المحكمة، بدعوى أن اليوم مذموم، وأن القاضى فيه مغموم، وينتهى المشهد الفكاهى بالبكاء الثنائى، وبخروج القاضى، ليلقى حاجب الدرس المستفاد.

هذه القصة الخاصة تتقدم بالعمل خطوات فى سبيل النضج، لأنها تجعله قائماً على حكايتين لا حكاية واحدة «كما هو الحال فى المقامة الخامسة والأربعين»، وموضوعها، مشابه لمقامتنا الحالية، فيها أيضاً زوجان يتخاصمان أمام قاض.ـومن ثم تكون الشخصيات الرئيسية فى المقامة الاربعين هذه: الزوج والزوجة، والقاضى، وتبرز بعد هذا ـ على قصر دوره ـ شخصية الحاجب.

أما موضوع المقامة، الذى وصفته بأنه شائك، فانه يدور حول زوج يشكو للقاضى نشوزاً فى زوجته، وزوجة تتهم زوجها بالشذوذ فى علاقته بها، فانه يأتيها من غير المأتى. ولا يكاد الزوج يعرض قضية عصيان زوجته على القاضى ويحظى منه بموافقة مبدئية على أن هذه جريمة تستوجب العقاب، حتى تتلقف الزوجة طرف الحديث فتلقى بالسر المشين، ومن ثم يندفع الزوجان فى فاصل من «الردح» يشينهما جميعاً، وإن كان لا يحرجهما قط، وإنما يحرج القاضى، ويجعله يقع بسهولة فى الشرك الذى نصب له.

وأغلب الظن أن أبا زيد، قد اختار ضحيته بعناية «ويؤيد هذا قول الحاجب: فما كل قاض قاضى تبريز» وقدر أنه لو أحرجه بعرض موقف يجرح الحياء أمامه، فسيسعى جاهداً ليتخلص من الحرج، ويبذل بعض ماله ـ وهو الشحيح ـ طلباً للنجاة. وفعلاً، يسمع القاضى قول المتخاصمين الفاحش ثم يقول: «قد وافق شن طبقه»، ثم يطلب من الرجل أن يترك جانب الخصومة الشديدة، وإلى المرأة أن تدع السباب، وتقر إذا أتى رجلها البيت من الباب! وترى الزوجة أن القاضى قد دخل المصيدة فتقول: والله لا أمكن له من نفسى إلا إذا أطعمنى وكسانى. وهنا يقرر القاضى أن يمارس سلطاته فيعمل فى قصتهما نظره الألمعى، وفكرة اللوذعى «والحريرى هنا يسخر من قلة عقل القاضى أو قلة تبصره» ، ويقطب وجهه، ويقلب

لهما ظهره، ويتكىء على سلطان أمير المؤمنين، ويطلب منه أن يعرف السر.

ويقول له أبو زيد إنه رجل سوى فى علاقته بزوجته، وإن كلا منهما يحب الآخر ويخلص له، كل ما هنالك أنهما قد افتقرا حتى أرملا، فلا طعام ولا شراب.

ويجد القاضى واجباً عليه إزاء الفقر المدقع أن يدفع شيئا من مال فتهب الزوجة فى وجه القاضى محذرة أن يعطى زوجها، ويهملها هى:

كأنه لم يـدر أنى التـى لقنت الشيخ الاراجيــزا
وأننى ان شئت غادرتـه أضحوكة فى أهل تبريــزا

وهنا يتبين القاضى أن قدميه كليهما قد تورطتا فى خيوط الأحبولة، فيدفع ماله وهو يتأوه. ومنذ البداية يحدد الحريرى سمات شخصياته بوضوح. فالقاضى بخيل من النوع الذى «يرى فضل الامساك، ويضن بثقالة السواك». والزوجة «باهرة السفور، ظاهرة النفور» وحين يهددها الخطر يصفها بأنها «تذمرت وتنمرت، وحسرت عن ساعدها وشمرت» وهى لا تتردد فى أن تقول أنها هى التى كتبت لزوجها دوره فى المسرحية، وأن القاضى لو أصر على تجاهلها فستجعل منه اضحوكة أهل تبريز أما الزوج: فلسان فاحش سليط، ومكر وذكاء معاً، يجعلانه يقدر متى يكذب، ومتى يكون فى صالحه أن يكشف الكذبة.

فهذا عمل آخر به سمات درامية واضحة، وهو فى رأيى يفضل عمل بديع الزمان، من حيث قلة اعتماده على الرواية، وعلى ما يحدث خارج المسرح من أحداث، والتفاته الواضح الى الحوار بالكلام وبالشخصيات وبالأحداث، وعنايته بتمايز الشخصيات.

❋❋❋

دخلت المقامة المسرح وهذه عدتها من السمات الدرامية: قدرة على عرض قصة، وحبكها ودفع أحداثها إلى أزمة ثم انكشاف وشخصية رئيسية ثابتة تدور من حولها الاحداث، وشخصيات أخرى يتفاوت حظها من جودة التصوير والبناء، وحوار تتبادل فيه الصور الفنية، والألفاظ الرقيقة أو الغليظة، كما تتبادل الأفكار. وهذا كله عتاد لا بأس به، وفى رأيى إنه كان خليقاً أن يعرف طريقة إلى التجسيد، لو كانت هناك فرصة معقولة للسماح بمبدأ التشخيص عن طريق البشر.

أما وقد كان هذا المبدأ مرفوضاً من أساسه، بل ومحرماً، فقد قنع كل من بديع الزمان والحريرى بأن يكتبا مسرحياتهما الجنينية هذه ويسجلاها على الورق، تاركين للراوية أن يقوم بمهمة الممثل الفرد، أو للذهن أن يتخيل أحداث العمل كلها ويرسم شخصياته ويدير حركته على المسرح الوحيد الذى لا يناله رقيب ولا تمتد اليه يد سلطة، وهو مسرح العقل. وهنا يجدر بنا أن نحاول القاء ضوء جديد على دور الراوية فى أدبنا القصصى وعلى الأخص فى ذلك

النوع من الأدب القصصي الذى يتحرق رغبة فى أن يتحول إلى مسرح، مثل بعض مقامات البديع والحريري.

فقد طال اعتقادنا بأن هذا الراوية يروى أحداثه وحسب وإنه ليس قادراً على الأداء التمثيلي، لأن التمثيل محرم وبالتالى فليس ثمة حاجة للتأهيل له. غير أن المقارنه ببيئات وفنون أخرى، تلقى ضوءاً جديداً على الراوية وقدرته على التمثيل. ففى الملايو، يستخدم فن خيال الظل، ممثلاً واحداً فقط، يناط به أداء الأدوار جميعاً، ليس لأن التمثيل محرم، وإنما لأنه مقدس، لا يجوز لكل الناس أن يقوموا به، إنه رسالة دينية، يقوم فيها السعيد المختار، بدور الوسيط بين عالم البشر وعالم الأرواح، ولهذا فإنه يصبح طوال العرض رسول السماء إلى البشر، وحرام عليه أن يغادر قاعة العرض طوال الليل. وعليه كذلك أن يمر بتدريبات ويرعى قواعد وأصولاً خاصة تمنحه فى النهاية القدرة على إضفاء الحياة على شخوصه الظليلة، وبين هذه التدريبات تمارين على الزهد، وعلى فقدان الوعى المتعمد، وعلى المرور بحالات الصرع.

والنتيجة أن الممثل الفرد فى خيال الظل فى الملايو يصبح المؤدى العام المنتدب، يؤدى عن السماء ما تريد أن تقوله، ويؤدى للبشر رسالة السماء، فهو فى مركز فريد حقاً، إنسان مقدس وبشرى عادى معاً، ومن هنا تفرده، وضرورة هذا التفرد، ومن هنا أيضاً يأتى الاستغناء عن ممثلين آخرين إلى جواره، فلا حاجة لهم من جهة، ولا رغبة فى قيامهم من جهة أخرى، الكل قانع بأن يؤدى الممثل الفرد المهمة كلها، نيابة عن السماء ونيابة عن أهل الارض.

والرأى عندى أن شيئا من هذه النظرة قد تسرب إلينا عبر قرون الأدب العربى. الشاعر فى الأدب العربى فرد فنان ذو قدرات خاصة تتيح له أن يعرض قضية قومه فى أحسن صورة ممكنة، وهو إلى جوار هذا متصل بالجن، الذين يوحون إليه بعض ما يقول، فهو أيضاً وسيط بين عالمين، الوسيط الوحيد فى قومه.

وفى الأدب الشعبى، يقوم الشاعر بمهمة الممثل الفرد [1]، بطريقة تقرب إلى درجة ملحوظة من ممثل خيال الظل فى الملايو، الكل يعتبره الوحيد القادر على الوساطة بين عالم الناس، وعالم الملاحم الشعبية، بل أن بعضهم يعتبره مؤهلاً - ومن ثم قادراً - على التحكم فى مصائر أبطال هذه الملاحم، ولعل هذا هو بعض السر فى المنازعات التى كانت تقوم بين أنصار بطل ما وأنصار خصمه - كل يريد أن ينتصر بطله هو - والتى كانت تنقلب أحياناً على الراوية نفسه بوصفه وثيق الصلة بالأبطال ومن ثم المسئول عن هزيمة المهزوم، فيناله إذ ذاك شىء من أذى الغاضبين.

المهم أن هذا الضوء الجديد الذى أسعى إلى القائه على مهمة الراوية، أن نلتفت الى أن

(١) انظر - فى هذا الصدد المقالة الممتعة التى كتبها الدكتورعبد الحميد يونس فى مجلة: «المجلة» - فبراير ١٩٦٠ - بعنوان: «الشاعر والربابة» وتحدث فيها عن المظاهر التمثيلية فى الملاحم الشعبية، ولفت النظر فيها إلى أشياء هامة منها:

* أن المنشدين كانوا يتخصصون كل فى سيرة بذاتها. منهم من يتخصص فى سيرة عنترة ومنهم من ينشد سيرة سيف =

تفرد فنان ما بكل الأدوار لا يعنى بالضرورة انتفاء عنصر التمثيل الحقيقى المقنع فى عملية الرواية. إن هذا التفرد ينبع من حقيقة أن التمثيل عن طريق عديد من الافراد قد كان محرماً ويمثل النتيجة العامة لهذا المنع سلباً وإيجابا. أما السلب فأمره معروف، وأما الإيجاب فهو هذا الندب العام، عن طواعية واختيار من قبل الجمهور، لفرد ممتاز كى يقوم بالأداء التمثيلى كله، لأنه الوحيد المؤهل لذلك. فهذا التسليم هو مجرد حد للفن، لا قيد عليه، الحد الذى يشكل الفن ولا يضر به.

❊❊❊

دخلت المقامة المسرح عن طريق خيال الظل، دخلته بطريقة قاطعة حين كتب ابن دنيال فى مقدمة «طيف الخيال» يقول: صنفت من بابات المجون... ما إذا رسمت شخوصه وبوبت مقصوصه، وخلوت بالجمع، وجلوت الستارة بالشمع، رأيته بديع المثال، يفوق بالحقيقة ذاك الخيال.[1]»

والكلمات الأربع الاخيرة فى هذه العبارة جديرة بأن نقف بازائها متأملين، فهى الشهادة الواضحة بأن المقامة قد خرجت أخيراً من إسار مسرح العقل، أو الأداء التمثيلى المخدود، الى رحابة المسرح الحقيقى، وأنها - بحكم هذا الانطلاق - قد أصبحت شيئاً أحسن وأكثر تفوقاً مما كانت عليه - أصبحت تفوق الحقيقة - أى الحقيقةالتى يمثلها التجسيد المنظور الملموس القائم أمام أناس من لحم ودم - ذاك الخيال - أى الخيال الذى أنتجها والذى ظلت تعيش فيه حتى دخلت المسرح هنا نلتقى بالمبدأ المسرحى المعروف، القائل بأن العمل المسرحى لا وجود حقيقى له الا فوق الخشبة وبمحضر من الجمهور، لذلك يتحدث ابن دانيال أيضاً عن وسائل التجسيد الناجح، وعناصره الضرورية: يجب أن تكون هناك ستارة مجلوة بالشمع، ويجب كذلك - وهو الأهم - أن يكون هناك جمع من الناس «يخلو» بهم الفنان، أي يخلق فيهم ذلك المزاج النفسي الذى يتيحه الارتباط بين أصدقاء فى جلسة خاصة، أو خلوة، وهذه درجة عالية من درجات

= بن ذى يزن...وهكذا. وهذا يشبه من بعيد عملية توزيع الأدوار فى حقل المسرح.

* أن هؤلاء المنشدين كان لهم مخزون عام من الشعر، والكلام المقفى، ووصف المعارك والمواقف، ينقلونه من سيرة إلى أخرى لأنه عام، صالح «للخدمة» فى أى مكان. وهذا عتاد فنى شبيه بما كان ممثل الكوميديا الشعبية الايطالية يملكه فى حقل التمثيل.

*وأ المنشد كان يعتمد أحياناً على واحد أو اثنين لا يرددون معه اللحن وحسب، وإنما يقومون فى كثير من الاحيان مقام الشخوص الأخرى، التى توجه إليها الحركة والإشارة والحديث.

* وأن الشاعر كان يعتمد على لون ساذج من ألوان المهمات المسرحية يدل على السلطان أو السلاح.

* وأن فن الانشاد كان يتداخل مع فن تمثيل الفرد الواحد. الذى عرفه الشعب باسم «الحكاواتى»، وهذا الفن كان يعتمد على تمثيل فعلى يقلد فيه الحكواتى الشخصيات، ويلون صوته بمشاعر الغضب أو الفرح،ويعكس تغير اللهجات بين عرب وعجم، ويصدر أحياناً ما يشبه الحوار بين رجلين أو امرأتين أو رجل وامرأة.

(١) اقرأ بابات ابن دانيال فى كتاب: «خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، تحقيق ودراسة: الدكتور ابراهيم حمادة. وزارة الثقافة - ١٩٦٣.

أمام أناس من لحم ودم ـ ذاك الخيال ـ أي الخيال الذى أنتجها والذى ظلت تعيش فيه حتى دخلت المسرح هنا نلتقى بالمبدأ المسرحى المعروف، القائل بأن العمل المسرحى لا وجود حقيقى له الا فوق الخشبة وبمحضر من الجمهور، لذلك يتحدث ابن دانيال أيضاً عن وسائل التجسيد الناجح، وعناصره الضرورية: يجب أن تكون هناك ستارة مجلوة بالشمع، ويجب كذلك ـ وهو الأهم ـ أن يكون هناك جمع من الناس «يخلو» بهم الفنان، أي يخلق فيهم ذلك المزاج النفسي الذى يتيحه الارتباط بين أصدقاء فى جلسة خاصة، أو خلوة، وهذه درجة عالية من درجات العرض المسرحى الناجح.

ثم يمضى ابن دانيال فيعرض علينا بابته الأولى: «طيف الخيال» والثانية: «عجيب وغريب»، وسننظر فيهما معاً من حيث قدرتهما على تحويل المقامة من نص مكتوب موجه لأداء الفردى ـ الفعلى أو الإمكانى ـ الى الأداء الجمعى فى مسرح حقيقى وأمام جمهور حاضر بكل جوارحه، يحسب الفنان لحضوره ولرضاه ألف حساب.

❋❋❋

يتحول راوية المقامة فى بابات ابن دانيال الى رئيس لفرقة مسرحية أفرادها هم الفنانون المحركون لشخوص المسرحية الظليلة.

لكن: عوضاً عن أن يروى الرئيس شيئا عن حوادث وقعت فى الماضى، نراه يتوجه بالحديث مباشرة الى جمهوره، مقدما لهم فنه بكلمة قصيرة، كما يحدث فى بابة طيف الخيال، عارضاً محت،ى هذا الفن وأسلوبه المختلف اساسا عن اسلوب الرواية.

عن المحتوى يقول الريس:

خيالنا هذا لأهل الرتـــب	والفضـل والبذل لآهل الأدب
حوى فنون الجد والهزل فى	أحسن سمط وأتى بالعجب

أى انه فن يهدف الى الإرشاد والامتاع معًا، ويتوسل فى هذا بالبهر فى عرض عجائب المخلوقات وعجائب صناعتها وتقديها على المسرح.وعن الأسلوب، يوضح الريس النقطة الرئيسية التى يمتاز بها فنه عن فن الرواية، أو المقامة المروية:

اذ قام فيه ناطق واحـد	عن كل شخص ناظر واحتجب.

فالأداء هنا ـ يقول الريس ـ متعدد الاصوات، بتعدد الشخوص، أى أنه تمثيل فعلى، وليس رواية.

وهو ـ الى هذا ـ فن معتمد أساساً على رضى الجمهور وعلى عطائه، لا يجد الريس حرجاً فى هذا، بل هو يبرزه ويطالب بالرضى والعطاء معاً.

مذاهب الفضل به جمة	فنطقوه سادتى بالذهب

ثم يدعو الريس من بعد شخصياته الرئيسية، لتعرض على الجمهور بأنفسنها أمورها، وتقص حكاياتها، فيصبح الريس هنا نوعاً من رئيس البروتوكول ومذيعاً معلقًا فى وقت واحد، إذ يقدم الشخصية الأولى ويعلق عليها وبهذا تدور عجلة المسرحية.

ويدخل طيف الخيال المسرح، وهو الشخصية الثانية فى المسرحية، فيتسلم المسرحية من الريس بتعليق فكاهى ثم يتوجه هو الآخر الى الجمهور بالسلام، ولكنه يضيف إلى هذا ما تعرفه فنون خيال الظل من تقليد هو فى أصله طقس دينى، ومن توجه بالعرض المزمع تقديه الى رب السماء ورسله فى الأرض، وأهدائه إليهم جميعا.

يحدث هذا فى فنون خيال الظل الآسيوية، لأنها فنون مقدسة،[1] كما تقدمت الاشارة. خيال الظل فيها يعكس حقائق السماء،[2] ويعرضها بوساطة من المقدسين ـ على أهل الأرض.فالعرض الظلى بهذا المعنى هو عبادة، يذكر فيها اسم الإلة، ويتوجه بالعرض إليه، تقرباً اليه واستدراراً لبركته، وربطاً للجمهور بالعرض ربطاً وثيقاً، يستغل أعمق ما فيه وهو التعبد.وشيء من هذا يحدث فى طيف الخيال، حين يتوجه هذا الاخير إلى الله بالتعظيم وإلى نبيه الكريم وعترته الغر بالصلاة والسلام، ثم يسأل رب العباد الغفور:

يديـم لنا هؤلاء الحضـــور
ويبقيهم أبدا فى ســـــرور
فقولوا معى يا رفاقى آمين

فهو دعاء سيردده النظارة جميعا مع أعضاء الفريق. ومن ثم يزداد ارتباطهم بالعرض توثقا.

ثم يتوجه طيف الخيال بالحديث إلى النظارة وهم أحد العناصر الرئيسية للفن الجديد، والقوة الكبرى التى أصبح على المقامة أن تشكل نفسها وفق رغباتها فيقول:

---

(١) علينا دائما أن نتذكر الأصل الدينى لخيال الظل، فإن هذا جدير بأن يلقى ضوءاً اضافياً على ما فى البابات من نوازع واتجاهات دينية. ولعله يكون واضحا مما قدمت ان ابن دنيال كان متأثراً فى هذه المقامة بتراث خيال الظل عامة، أكثر من تأثره بزهديات الحريرى فى بعض مقاماته.

(٢) العرض الظلى فى اندونسيا واحد من الطقوس الدينية، الشاشة فيه تمثل السماء، والمسرح يمثل الأرض. والاعب مندوب الاله. ويعتقد الجميع ـ الفنان وجمهوره ـ أنهم فى أمان من أى شر طوال مدة العرض.

ونظراً لبعد القرى وترامى المسافات فالجميع أيضا يكونون فى امان من الحكومة. ومن ثم يصاحب العرض تعليق واقعى من مهرج أو أكثر يدور حول ارتفاع أسعار الأرز مثلا.

واجتماع العرض الظلى القائم على مبدأ التمثيل بالوساطة... مع العرض المباشر القائم على جهد فنان بشرى يعرض نفسه على الجمهور ولا يختفى وراء ستار، ويكون ظاهرة فنية جديرة بالالتفات فى ضوء المناقشة التى سوف أقدمها حالاً. عن احتمال أن تكون العروض الظليلة فى مصر قد جمعت بين التمثيل البشرى المباشر والتمثيل المختفى وراء الشخوص والستار.

ومن بعده اليـــكم أتيـــت
لأحكى لكم بعض ما قـد رأيت

ويأخذ يحكى لهم ما هو فى الواقع مقامة تقليدية موضوعها ما كان حدث فى مصر مؤخرا من تحريم السلطان للخمر وأعمال الخلاعة والدعارة والمساخرة، فتأخذ المقامة تصور الموقف بعد التحريم تصويرا فنياً مقتدراً، فتخيل أن الشيطان قد مات ـ لابد ـ ما دامت نواميسه قد تحطمت، وأتباعه شردوا، وأدوات اللهو قد كسرت ومعدات الحظ أبيدت أو أحرقت.

وليس فى هذا كله جديد على فن المقامة سوى ما أشرت إليه من أن المقامة هنا أصبحت تقدم عن طريق شخصية مصورة ومجسدة ومتحركة، وأن جمهور المقامة غير المنظور قد تجسد فعلا فى لحم ودم.

ثم ينادى طيف الخيال على صديقه الحميم وصال، وحين يدخل هذا ويفرغ من تقديم نفسه للناس ومن ذكر مغامراته الغراميه السوية والمنحرفة معاً، ينادى هو الآخر على كاتب حساباته الشيخ بابوج، ومن ثم تتصدر المشاهد التمثيلية المسرح، ويقل نصيب المقامة التقليدية من اهتمام الفنان، ونصل إلى الحادثة الرئيسية فى البابة، وهى سعى وصال إلى الزواج ـ بعد التوبة ـ ولجوئه الى الخاطبة ـ القوادة أم رشيد، التى تقوم بالدور التقليدى للخاطبة المدلسة، فتوقع وصال فى عروس فرغت من الدنيا من زمن، قبيحة شوهاء، ولها ـ إلى هذا ـ ولد ليس أقل منها قبحا.وتنحل الازمة حين يسعى وصال إلى البطش بأم رشيد فيجدها قد ماتت.وهنا ينتقل وصال من التوبةإلى الزهد، فيقرر أن يخرج إلى الحج، تكفيراً عما تقدم من ذنبه وما تأخر.

وفى سياق هذه المسرحية القصيرة وما حوته من أحداث قليلة نتعرف على شخصيات نمطية، ظلت على الدوام جزءاً ثابتاً من محتويات مخزن الكوميديا المصرية على رأسها الخاطبة العجوز المدلسة التى تجمع بين الوساطة والقوادة، وكاتب الحسابات القبطى، الذى يخدم المسلمين، متأففاً، متأوهاً، مواصلا للشكوى، والذى يضج من الفقر، وإن كان صبره على الخدمة يحملنا على الظن بأنه يخدم نفسه أيضا، وفى السر، بما يأخذ من مال مخدومه والشاعر «المهياص» المتظاهر بالبلاغة، الذى يلقى الشعر الحلمنتيشى لتفكهة النظارة، والانتقام لهم من الشعر الفصيح الذى يصدع به الأدباء رؤوسهم، ثم لا يفهمون منه لا كثيراً ولا قليلا.

وأخيراً الطبيب الدجال، الذى يتكسب من وراء الاوبئة أكثر مما يكسب من حوادث المرض العادية، والذى يتأوه فى حسرة على الأيام المواضى التى كان فيها عدد الموتى أكبر من قدرات الأطباء والمغسلين وعمال الجنازات واللحادين مجتمعين.

فى هذه البابة نرى المقامة وقد قطعت شوطاً كبيراً فى سبيل التحولإلى عرض مسرحى،

لم تتخل عن عناصر الحكاية وانما استخدمتها مقدمات ومشهيات لعرض حادثة رئيسية بأسلوب مسرحى لا شك فيه، يتمثل فى حادثة زواج الأمير وصال.

أما البابة التى يتم فيها فعلاً تحول المقامةإلى عرض مسرحى كامل، فهى البابة الثانية: بابة عجيب وغريب. لا قصة هنا، ولا حادثة، وأنما هو فن الفرجة خالصاً من الشوائب، ومعرض للشخصيات الطريفة المتنوعة المشارب واللهجات والمواطن والحرف، تتوجه صراحة إلى الجمهور وتحتك به بوسائل متعددة، أما من خلف الستار بلسان المخايلين، أو مباشرة، قدام الستار، «وربما بين صفوف النظارة» وهذا الاحتكاك الأخير عليه شواهد فى النص سأعرض لها حالاً، وإن كانت لا ترقيإلى مقام الدليل.

وأنا أحتفى بهذه النقطة، وأعتبرها هامة، ليس فقط لمجرد التدقيق التكنيكى فى أساليب تطور المقامة، وإنما لأن حضور الجمهور بمثل هذه الطريقة البارزة هو الشىء الجديد حقا الذى تمتاز به هذه البابة عن سابقتها.وعلى سبيل الاحتفاء بهذا الحضور، ومطاوعة له، تتخلى المقامة هنا عن القصة التى تعرفها الأشكال الناضجة منها، وتتحول طواعية إلى عرض لمشاهد تمثيلية متتالية، بعضها يقوم على أساس الممثل الفرد، وبعضها الآخر على أساس حوار بين ممثلين اثنين أو أكثر.

ولكنها مشاهد لا ترفع عيونها مطلقا عن الجمهور، بل هى تدير معه حوارا متصلا عن طريق الاستعطاء، بعد كل مشهد أو عن طريق المخاطبة المباشرة أثناء بعض المشاهد.ويمكن طبعاً أن نفترض أن هذا الاستعطاء كان موجهاً إلى جمهور يصوره الفنانون على الشاشة ويوجهون له الخطاب ـ جمهور مسرحى موجود على الخشبة وحدها.كذلك ما يمنع أن تكون الإشارة التى ترد فى النص لخطاب مباشر يقوم بين الفنانين والنظارة خاصة بأشياء تحدث على الشاشة وليس بين الشخوص الفنية وبين الجمهور المتخيل.

ولكن الافتراض الآخر، يظل مع ذلك قائماً: افتراض أن يكون مسرح الظل هنا ـ فى هذا النص بالذات، قد فجر حدوده التقليدية وخرج بشخوصه الظليله لتتجول[١]وهى محمولة على أيدى الفنانين المحركين لها ـ مثلاً ـ كما يحدث فى مسارح العرائس المعاصرة حين يظهر الفنان وعروسه معاً، وينشئان صلة ما بين الجماهير وبينهما، فيرى الفنان جماهيره كيف يحرك عروسه، ويجعلها تؤدى أمامهم بعضاً من دورها بالحركة والحوار معا.هنا تقوم بين الفنان وعروسه وجمهوره علاقة تآخ، مصدرها الاساسى أن الفنان قد أطلع الجمهور على سره واعتبرهم بهذا من أسرة المسرح.

فاذا افترضنا أن مثل هذا الارتباط المباشر كان يقوم بين الفنانين والجمهور فى بابة «عجيب وغريب» وأمثالها، أمكننا أن نفهم على نحو أفضل بعض ما جاء فى هذه البابة من إرشادات مسرحية تنص على الخطاب بين الشخصيات الظليلة وبين الجمهور.

(١) فى كمبوديا تظهر شخوص خيال الظل للجمهور، نظرا لكبر حجمها

نأخذ مثلاً شخصية اللاعب البهلوانى حسون الموزون هذا هو الفنان قد جعل بهلوانه حسون يتثنى ويتقلب ويمشى مشى العقرب، يسير على رأسه تارة، ويصعد على قطع الخشب المصفوف تارة أخرى، يقف بقدمه على حد السيوف، ويتقوس من لينه، ويتناول خاتماً بجفونه، ثم يجعله معلمه «أى اللاعب الموكول به» تزل قدمه، أو تكاد.وهنا يتقدم المعلم ويخاطب الجمهور:

المعلم: هذا الطفل قد أقدم على الحتوف، ووقف زماناً على حد السيوف، وأنا أقسم بغض قده، وجلنار خده، ورمان عضده، لا أنزله الا بدرهمين، ولو أقام على هذه السيوف يومين.

الموزون: يا للمروة، يا للفتوه، تحياتى عليكم، خلونى اليكم.

وهنا تقول الارشادات المسرحية:«فيدعوه إليه من اهتزت شجرة كرمه، ويناوله درهما من فمه إلى فمه . وينصرف».كيف نقيم هذه الحادثة المسرحية؟ وكيف نفهم الارشاد الذى يليها؟

البراعة فيها ظاهرة، اذ يوقف الفنان الحركة فيها عند منحنى خطر، تتعلق عنده الانفاس، ويأخذ يهدد جمهوره تهديداً واضحاً بأنه سيتركهم فى هذا الوضع المقلق ما لم يدفعوا شيئا، ويدفعونه لمن؟.لفنان قادر فى فنه، هو حسون الموزون، الذى هو أيضاً صبى مليح، يسلط نشيد سابق على الحادثة الحالية الضوء على مفاتن جسده، وهذا هو الفتى المليح يصرخ ويستنجد بالمروة والفتوة، ويحمل ويلوح مقابلها بجزاء جسدى سخى فهناك وعد بأن يتناول الفتى الدرهم بفمه من فم «المعطى» فيحدث تماس بين الشفاه يرضى من يهمه هذا اللون من العلاقات بين جمهور مختلط.

مرة أخرى، كيف نفهم هذا؟

هل يحدث على الشاشه بين الشخصية الظليلة وبين ممثل للجمهور هو الآخر شخصية ظليلة؟أم نفترض شيئاً آخر ينبع من طبيعة هذا اللون الشعبى من ألوان العروض، الذى يحرص على إرضاء جمهوره من كل سبيل فنتخيل ـ دون خوف من شطط ـ ان اللاعب الذى يحرك شخصية الموزون، وهو صبى صغير لا ريب، كان يخرج من وراء الشاشة إلى الجمهور، ليتلقى عطاياه بهذه الطريقة الحسية التى قد نراها نحن فاقعة اليوم، دون أن نتبين انها نوع من«الفتح» الذى تعرفه صالات اللهو إلى اليوم(١)

وتأخذ مثلاً آخر:هذا هلال، المنجم، قد خرجت الشخصية التى تمثله إلى المسرح، ومعها الأدوات اللازمة: الكتاب وتخت الرمل والكرسى والاصطرلاب.فبعد حمد الله والثناء عليه، لما خلق من أفلاك، وزين السماء الدنيا به من كواكب، يمضى هلال بالخطاب إلى الجمهور فيقرأ

(١) قارن ما كان يحدث فى الأفراح حتى وقت قريب حين كان المدعورن يلصقون النقود الذهبية فى جباه الراقصات على سبيل النقوط والمتعة الحسية معا.

عليه طوالع العام، ثم يقول:

هلال: ولكننى ياسادتى أريد منكم رجلين طالعهما واحد، وخلقهما متضاد، لأتكلم على طالع الأصل والتحويل، وكواكب الزمان بالدليل...انت، ما اسمك ياولدى، وأنت أيضاً ياسيدى؟

مرة ثانية هل يحدث هذا المشهد على الشاشة بين شخصين أم ترى ظل المنجم يشير بأصبعه إلى اثنين من بين المشاهدين، كما يحدث حتى اليوم فى نمر الحواة والسحرة فى الكباريه أو الشارع على السواء ـ على سبيل اشراك الجمهور فى العرض اشراكا وثيقا، والتقرب اليه بطلب العون منه، ومنح بعض أفراده أدوارا ولو مؤقتة فى العرض؟

هنا وفى الحالة السابقة يمكن للأداء أن يقتصر على الشاشة كما يمكن أن يتعداها إلى صفوف النظارة.وأنا ذاهب إلى أن التحام العرض بالنظارة على هذا النحو يمكن أن يكون قد حدث تلقائيا اثناء العروض الظلية، بأن رد «فصيح» بين الجمهور ذات مرة على سؤال موجه لشخصية ظلية، أو استجاب لحركة ما مقصود بها الشاشة وحدها، فوجد «الريس» أن الفكرة طيبة، وأن أثرها حاسم فى رفع مستوى العرض، ودرجة الحماس له فقرر ادماجها فيه.

والذى نقرؤه عن هذه الفرق ومعلميها بالذات أنهم أذكياء فطنون واسعو الحيلة، حاضرو البديهة كلهم رغبة فى خدمة جمهورهم وامتاعه، لضمان الحصول على عطاياه.ومسألة ضمان العطايا هذه تجعلنا نفكر فى مشاكل الفرق من الناحية المالية.فكيف يمكن لأفرادها أن يحصلوا على منح الزبائن لهم على سبيل الضمان ما دام فى إمكان هؤلاء أن يمتنعوا عن الدفع، بل وان يتركوا القاعة ـ فى حالة المسرح الثابت ـ أو يغادروا المكان فى حالة المسرح المتنقل؟ هل كانت هناك رسوم دخول يدفعها النظارة مقدماً، فى حالة المسرح الثابت؟ لا أحد يقول لنا.

وفى حالة المسرح المتنقل، لا شيء من هذا طبعاً، وإنما الاعتماد على أريحية الزبون، وعطائه الحر

وأبسط وسائل الحصول على هذا العطاء، هى ايقاف العرض، فى واحد أو أكثر من مراحله واقتضاء أجر ما من العملاء(١). وهذا ما يشير إليه النص الحالى فى أكثر من موضع.

هناك بالطبع احتمال أن تكون الإشارات من هذا القبيل نوعا من محاكاة الواقع، وكأن ابن دانيال ينقل لنا ما شاهده على الطبيعة بحذافيره، فيقدم لنا القراد، والبهلوان، والمشعوذ

(١) يذكر الدكتور عبد الحميد يونس «فى كتابه خيال الظل ـ المكتبة الثقافية عدد ١٣٨» فى معرض وصف مسرح لخيال الظل حضر عروضه أيام صباه، أنه لم تكن للعروض أجور تدفع عند الباب. ولا كانت هناك تذاكر. ولكن التمثيل كان ينقطع بعد تمهيد من صميم التمثيلية، وفى هذه الاستراحة يدفع النظارة، كل حسب طاقته، ما يشبه النقطة.

واعتقادى الشخصى أن هذا ما كان يحدث أيام ابن دانيال وغيره من فنانى خيال الظل القدامى. وهو لا يزال يحدث حتى يومنا هذا فى عروض الحواة، وغيرهم من الفنانين الجوالين من مستعرضى العاب القوة والشهامة، ولفنانى البيانولا والرقص والتهريج.

شكلاً وموضوعاً معاً، الفن ووسائل حصول الفن على لقمة العيش، ولهذا جعل شخوصه الظلية تستعطى على الشاشة ولا عطاء حقيقى يأتى لها.

هذا الاحتمال قائم طبعاً، واصرار الفنان فى هذه الحالة على أن يقدم صورة الطبيعـــــة بتفاصيلها الدقيقة له ما يبرره فنياً، فإنه يتيح له أن يقدم لنا مشهداً فاتنا حقاً يستطيع المرء أن يتخيل كم هو أخاذ بأسلوب المسرح الظلى، وأعنى بهذا مشهد مبارك الفيال، الذى يظهر ومعه فيل عظيم الجثة، يدق مبارك هامته بكلابة الحديد، ويأمره أن يجثو كالعبيد، ثم ينهض الفيل ويجول بزلومته فى الطريق، ومبارك يلفت النظر إلى عجيب صنع البارى فى خلقه، ثم يخرج الفيل من المنظر مطرقاً بزلومته، والصبيان ينادون من حوله:

– حالومة، زلومة، حالومة، زلومة!

فالمقارنة هنا بين ضخامة الفيل وقوته الجسدية الهائلة واستسلامه مع ذلك وبين صغر حجم الصبيان، وقلة حولهم، وصوتهم العالى - كل هذا يقدم صورة فنية أخاذة، تبرر وجود التفاصيل على أساس موضوعى وظيفى وليس على أساس محاكاة الطبيعة وحدها.فأنا لا أقول بأن كل ما جاء فى هذه البابة من نص على مخاطبة النظارة كان خطاباً حقيقياً، وانما أقول أنه يبدو لى أن بعض هذه الاشارات كان يعنى التحاما واقعيا مع الجمهور.وكما قلت من قبل، ليست المسألة مجرد تدقيق تكنيكى فى الشكل الذى انتهت إليه المقامة، وإنما المسألة أهم من هذا بكثير.فلو صح أن المسرح الظلى كان يخاطب فى بعض مواضع من عروضه، أو فى بعض المراحل الزمنية التى تعاقبت على هذه العروض - أيام ابن دانيال نفسه، وفى عهد من خلفه من فنانين - جماهير النظارة، لكان معنى هذا أن مسرح الظل قد أخذ يتخذ لنفسه شيئاً من سمات المسرح البشرى،وذلك بالتوجه بفن ممثليه إلى جمهور حى يقظ، بغية اشراكه فى العرض من كل سبيل أي إنه كان يتخذ خطوة منطقية أخرى على الطريق الطويل المؤدى إلى قيام فن التمثيل كما نعرفه اليوم، فهو يسعى إلى تأكيد العنصر البشرى من خيال الظل، وذلك بالاختفاء بالجمهور واشراكه فى العرض وبالافراج عن بعض لاعبيه وعرضهم على الجمهور، كل ذلك فى محاولة لتعويض النقص البادى لدى فن لا يكفيه أن تكون شخوصة ظلا ولا جسدا، بل هو مضطر كذلك لأن يدفع بعناصره البشرية إلى الاختفاء فى الظلام.

ومن يدرى ما الذى كان يحسه فنان المخايلة وهو يختبىء ليلة وراء ليلة وراء شخوصه اذ يجدها تستمد منه الحياة والحركة والوجود ذاته، وتحظي من دونه بفرصة العرض على الجمهور وتلقى الاعجاب؟!.ألم يدفع هذا بعض فنانى المخايلة إلى تمنى الظهور مباشرة أمام جمهورهم، والتمثيل له دون وساطة من شخوص؟ألم يحس بعضهم الآخر مع الشاعر بأن فنه خيال فى خيال، وأنه يعتمد:

شخوصا وأصواتا يخالف بعضها لبعض، وأشكالا بغير وفاق تجىء
وتمضى بابـــة بعـــد بابـــة وتفنـــى جميـــعا والمحـــرك باقى

ألم يشعر منهم بالأسى لأن شخوصه تظهر، ثم تختفى - تفنى ولا يبقى إلا هو - ولكنه وهو الأصل يبقى غير مميز يعيش بعد العرض حياة البشر العاديين ولا يعيش كفنان إلا ظلاً لشخوصه الظلية؟

إن وجد احد أن هذا خيال مسرف فى الجنوح فإنى أقدم له سطوراً من مسرحية «العاصفة» يتأمل فيها شكسبير من خلال كلمات بروسبيرو حال الفنان المسرحى إذ ينصب القبة السحرية كل ليلة ويجهد فى سبيل أن تكون جميلة، مؤثرة، وأخاذة، ثم يتقدم هو بنفسه ليهدمها بيديه، وهو يعلم أنه لن يبقى له بعد هدمها إلا قوة الفرد العادى، وأهميته، وهى قليلة:

«ها قد انتهت أفراحنا... ممثلونا هؤلاء... كانوا مجرد أرواح ذابت فى الهواء... وكمثل مادة هذه الرؤية بلا قوام، ستذوب أيضاً هذه الأبراج تجللها السحب، وهذى القصور الزاهية، والمعابد الوقورة....بل الكوكب الارضى العظيم ذاته، وكل ما يحمل فوقه، سيختفى - كحفلنا الأثيرى هذا - ولا يترك وراءه أثرا.نحن من مادة الأحلام صنعنا، وحياتنا القصيرة هذه يحوطها النوم من كل مكان».

فاذا كان هذا هو شعور فنان يظهر بشخصه أمام النظاره ويستمتع بالتأثير فيهم وتلقى اعجابهم موجها إليه بشحمه ولحمه، فكيف يكون احساس فنان خيال الظل الذى يؤدى فنه من وراء حاجزين: الستارة، والشخصية الظلية؟

❋❋❋

على كل حال، تظهر لنا بابة «عجيب وغريب» فن خيال الظل وهو ضيق أشد الضيق بحدوده القائمة على الاختباء وراء الحواجز، ومخاطبة الجمهور بالوساطة.وتظهره لنا وقد دفع هذه الحدود إلى أبعد ما يستطيع، بل إلى درجة احداث تصدع واضح فى تلك الحدود، كما حاولت أن أبين.

فنون الفرجة والعرض المسرحى، دون القصة، تسيطر على البابة، والعمدة فيها على الشخصيات الغريبة والمشاهد القصيرة المثيرة لانبهار أو المحركة للترقب.والنقد الاجتماعى قليل، لأن الهدف هو الإمتاع وليس الاصلاح.

كل شىء هنا مهيأ كى ينتقل فن خيال الظل من التمثيل بالتصاوير إلى التمثيل الآدمى، لو وجدت الظروف المناسبة.وهو تطور منطقى ومعقول، حدث مثله فى فنون اسيوية معروفة مثل فن الكابوكى اليابانى، الذى تبادل فيه فن التمثيل وفن العرائس التأثير أكثر من مرة.كما أن فن العرائس قد كان ذا أثر ظاهر على كتاب مسرحيين مرموقين من أمثال لوركا، الذى بدأ حياته المسرحية كاتباً للعرائس وفناناً لها، ثم تأثر مسرحه البشرى فيما بعد بتكنيك العرائس تأثراً واضحاً. كذلك تأثر يونسكو بالعرائس التى شهدها فى صباه، فتركت فى فنه

المسرحى سمات واضحة.

ولكن الظروف المناسبة كى يحدث هذا فى حالة خيال الظل المصرى لم توجد قط، فقد كان مبدأ التمثيل البشرى فى حد ذاته معترضاً عليه، ومن ثم أصبح التمثيل بالوساطة هو أقصى ما يمكن أن يتقبله الذوق العام، دون أن تتحرك قوات المجتمع الرسمية بالحظر الرهيب وأن كان هذا الحظر قد تم فى بعض الحالات، حتى فى حالة التمثيل غير المباشر.

وبهذا تكون قد عرضت لأدبنا العربى ولحياتنا الفنية فرصتان لقيام المسرح، ولكن الظروف المحيطة لم تساعدهما على الاثمار.الأولى حين التفت بديع الزمان والحريرى إلى فنون القصة وأنشأ كل منهما فى مقاماته أعمالا فنية هى مسرحيات جنينية، كان يمكن أن تتطور إلى عروض مسرحية، ولو كان التمثيل مأذونا به.والثانية حين صحب ابن دانيال - وهو رجل مسرح حق - بعض هذه المقامات وأدخلها عالم خيال الظل الرحيب بعد أن أدرك بحسه الفنى الثاقب مبلغ ما بين فن المقامة وفن خيال الظل من التقاء.فقد أنشأ البديع والحريرى مسرحيات بدائية، تعتمد على الشخصيات النمطية، وعلى الحادثة البسيطة غير المعقدة.وجاء ابن دانيال، فاتخذ خطوة أخرى - منطقية - بأن حول المسرح البدائى المكتوب إلى مسرح مجسد منظور عن طريق اللعب بالخيال.

فلو كانت الظروفة مواتية إذ ذاك لقام فنانون آخرون بازاحة الأقنعة عن فنهم، وتقدموا للتمثيل المباشر أمام الناس.ولو كانت هناك امكانية لقيام هذا الفن، لما وجد الفنانون عنتا فى تحويل البابات إلى تمثيل.إن طيف الخيال تحوى مسرحية قصيرة قابلة للتمثيل البشرى، وبابة عجيب وغريب يمكن اخراجها دون عناء على مسرح منوعات يجمع بين فنون السيرك والتمثيل والغناء والرقص.

المسرحيات موجودة، والفنانون متوافرون، ولكن الحاجز صلد لا يريد أن يتصدع.

وكان إن ضاعت علينا فرصة واعدة لخلق مسرح قومى خاص بنا، يمتد فى التاريخ من العصور الوسطى حتى الآن، بدلا من أن نؤرخ له ببدايات القرن التاسع عشر، ثم يكون بعد هذا بضاعة أجنبية، اجتلبناها فيما اجتلبنا من علامات الحضارة فى الغرب.

✲✲✲

ترك المسرح الظل أثراً باقياً على الكوميديا المصرية... فقد تسربت بعض شخوصه، وأساليبه الفنية إلى الفصول المضحكة التى عرفتها البيئات الشعبية فى الريف والمدينة، وخاصة فى بداية القرن التاسع عشر، وسنعرض لنماذج منها فى فصل لاحق.كما تسربت الكوميديا الظليلة إلى فن الأراجوز، الذى تبادل التأثير مع فنون أخرى، أهمها الكوميديا الشعبية فى المسارح ودور اللهو الأخرى، وهذا أيضاً سنعرض له فى فصل آخر.

✲✲✲

الفصل الثانى

بقية الرصيد

مسرح الأراجوز

إن تكن الظروف قد حالت دون تطور خيال الظل - وبابات ابن دانيال بالذات - إلى مسرح للتمثيل البشرى، فقد أسدى هذا الفن الجميل - مع هذا - خدمة كبيرة للمسرح فى بلادنا، بالإبقاء على فكرة التمثيل حية عبر القرون الكثيرة التى تعاقبت على نموه وازدهاره.ظل محتفظاً للفن المسرحى بعناصره الرئيسية: التمثيل - عن طريق صور وظلال، لا يهم - وعن طريق الحوار، ونوع من القصة، مضافاً إلى هذا كله مشاهد ترفيهية منوعة، تقدم كلها أمام جمهور، فى دار مغلقة، أو فى مكان مفتوح يقوم مقامها.وبهذا حفظت لنا فكرة المسرح، وجنبت الاندثار، واستقرت بين عادات الناس، عادة الذهاب لمشاهدة التمثيل، بحيث لم تعان أجيال لاحقة صعوبة كبيرة فى لفت النظر إلى ذلك الفن حين استوردت فكرة المسرح البشرى من أوربا فى أواسط القرن الماضى.

✲✲✲

وقد قام فن الأراجوز هو الآخر بنصيب لا يمكن انكاره فى هذا المجال، وساعده على ذلك سهولة تنقله، وقلة احتياجاته الفنية، وقبوله للتمثيل فى العراء، دون حاجة إلى اضاءة صناعية.وبالتالى، أصبح فى الامكان مشاهدة ذلك الفن بالليل أو النهار.

على أنه - على العكس من خيال الظل - لم يقدر لأراجوز أن يكتب له كتاب ولو على أدنى صلة بالادب، بل ترك أمر النصوص فيه لجهود الحرفيين، فلم يستطع هؤلاء أن يرتفعوا عن مستوى الإضحاك الفج، وتصوير بعض ما يجرى فى الحياة اليومية من علاقات بين الناس

تصويرا يرتفع أحيانا إلى مستوى النقد.

ولا زلت أذكر بعضا من حفلات الأراجوز شهدتها فى صباى فى ساحة الاحتفال بالمولد النبوى بمدينة الاسماعيلية، وفى إحداها كان الأراجوز يعرض اسكتشاً قصيراً عن العلاقه بين زوج وزوجة، الزوجه تأتى لزوجها شاكية باكية، فالعجين عليها، والخبيز عليها، وكنس الدار عليها... الخ. ويحاول الزوج أن يهدىء من روعها، وأن يطيب خاطرها، ولكنها ترفض السكوت، بل تنتقل من الشكوى إلى الردح والشتائم، فيمضى الزوج فى محاولة استرضائها المرة بعد المرة دون جدوى، فإن الزوجة تقفز من الشتائم إلى العدوان اليدوى.وفجأة يغيب الزوج خلف الساتر ثم يظهر ومعه هراوة ينهال بها ضرباً على زوجته التى تهدأ وقتها، ووقتها فقط، وترضى، ثم تتحول علاقة التماسك بالأيدى بين الاثنين إلى علاقة جنسية تظهر أمام المتفرجين حركاتها الرئيسية، ويكون من نتيجتها أن تحمل الزوجة ويظهر وليدها على شكل دمية صغيرة.

كان يقوم بدور الزوج الأراجوز ذاته، وهو الشخصية النمطية التى تجد مكوناتها دائماً فى بناء المهرج الشعبى:خليط من المكر وطيبة القلب والشجاعة عند الحاجة والجبن عند الضرورة، وسعة الصدر حيناً، ثم الثورة المسلحة بالعصى دائماً حيناً آخر.

والضرب بالعصى هو نوع من النقد العملى، يقوم به الأراجوز نيابة عن المجتمع، وكما رأينا فى الاسكتش السابق، نراه يستخدمه ضد زوجة هى فى نظر الأراجوز والمجتمع الذى يمثله مخطئة، لأنها تجاسرت واشتكت مما لا داعى للشكوى منه: عمل البيت، الذى هو من نصيب المرأة، ولا محل للتململ منه مهما كثر، وإلا فالعصا لمن عصى.كذلك «ينقد» الأراجوز النقد العملى ذاته شخصيات تستحق القرع والتقريع معاً: الصفيق الذى يستغل كرم الأراجوز التقليدى، يثقل عليه بالطلبات، حتى يضيق الصدر، وترتفع اليد بالعصا. المدلس الذى يظن أنْ بوسعه أن يخدع الاراجوز ويسلبه بعضا من ماله. الغبى الذى يحاول الأراجوز أن يلقنه شيئا المرة بعد المرة، ولكن ذكاءه المحدود يعجزه عن الفهم، فيكون الضرب جزاء وفاقاً له فى المفهوم الشعبى.

هؤلاء وغيرهم يتناولهم الأراجوز بالعرض على انظار الناس، محاولا أولاً أن ينصح لهم أو يصلح حالهم، فاذا ما عجز تولت العصا مهمة التعامل معهم، وسط ضحك الجمهور وموافقته التامة.وتتكرر شخصيات الأراجوز مرات كثيرة ـ تتكرر صفاتها الأساسية وان اختلف الرداء والاسم.ففى عرض آخر لمسرح الأراجوز، شهدته عام ١٩٥٧، فى احتفال لوزارة الارشاد بمولد الحسين، ظهرت إلى جوار الأراجوز، الوحيد الذى لا يتغير نفسيا أو مظهريا ـ الشخصيات السابقة ذاتها وإنما فى مواقف مختلفة، أو أردية مختلفة.

كان العرض يدور حول امرأة من بنات الشعب، تأتى لمقابلة الأراجوز، شاكية ثائرة، هذه المرة لان الأراجوز هو فى الواقع زوجها، وقد أنجب منها تسعة أولاد، ومع ذلك فهو ينكر

الزواج ويهمل النفقة على العيال.ويكون واضحا لنا أن التهمة ملفقة، وأن الأراجوز المسكين برىء منها، ولكن الفكاهة تنبع مع ذلك مع كل محاولة يبذلها الأراجوز ليتخلص من الفخ المنصوب له كى يعترف بزواج لم يتم من امرأة لم يرها من قبل.غير أن الأراجوز يضيق الخناق على المرأة حتى تضطر فى النهاية إلى الاعتراف بأنها لفقت الحكاية لأنها غلبانة، وفقيرة، وليس لها من ينفق عليها، ثم تتوجه بالرجاء إلى الاراجوز كى يتزوجها و «يلمها».ويقلب الأراجوز الفكرة فى رأسه، ويقلب ببصره جسم بنت البلد، فيجد ما يسره، ويقرر أن يتزوجها.

المرأة هنا غير مختلفة أساساً عن زميلتها فى المسرحية السابقة، كلاهما امرأة مصرية شعبية، تدخل فى عراك صغير مع الرجل لا تلبث أن تخرج منه منهزمة، وتضطر فى الحالين للاعتماد على حسن نية الرجل وطيبة قلبه كى تواصل الحياة من يوم إلى يوم.كل ما هنالك أن احداهما هى المرأة المصرية الشعبية قبل الزواج ـ تسعى للزواج بوسيلة مكشوفة قليلة الحيلة، والثانية هى هذه المرأة ذاتها وقد تزوجت ودخلت الاطار الذى يحدده المجتمع لها: عمل كثير، وخضوع تام للرجل، وتقبل لسيطرته عليها فى الفراش وخارج الفراش معاً.

أما شخصية الصفيق التى ظهرت فى المسرحية الأولى، فاننا نجدها فى العمل الثانى فى زى شحاذ معمم: «الفقى اللحوح» كما يسمى شعبنا هذه الشخصية، وهو يثقل على الأراجوز بطلباته وبلسانه الفصيح، فيتحمله الأراجوز بعض الوقت ثم تكون الثورة واستعمال االعصا.وشخصية الفقى اللحوح وما يجرى لها من فضح وضرب تقدم فكاهة يطرب لها رواد مسرح الأراجوز دائما، فالفقى بلسانه الفصيح يمثل واحداً من مستغلى الشعب باسم الدين، كما يمثل فريقاً من الناس يتعالون على الشعب بالحديث بلسان لا يعرفه، ومن ثم يتشفى النظارة فى الفقى ويسرهم ما يجرى له.

الى جوار ما شهدته فى صباى وفى الشباب من فصول الأراجوز، ساعدنى الحظ فى مارس من هذا العام[1] فصادفت واحداً من فنانى الأراجوز القلائل الذين لا يزالون يذرعون شوارع القاهرة، محاولين أن يستخدموا فن الأراجوز وسيلة لكسب عيش قليل، وسط مزاحمة ضارية من أجهزة الترفيه العاتية: السينما والاذاعة والتليفزيون.

وقد التقيت بالفنان الشعبى "سيد المصرى محمد"، الذى قال لى إنه بدأ صلته بالفن وهو صغير، وعمل فناناً لخيال الظل، ثم انتقل إلى فن الأراجوز، ربما لأن خيال الظل كان قد أخذ فى الانقراض، بعد ظهور السينما، ولأنه أيضا فن كثير المطالب من الناحية الفنية فهو يفترض مهارة كبيرة فى تحريك الشخوص، ومهارة أكبر لخلقها وقصها، ثم هو لا يصلح للعرض إلا فى المساء، ولا ينتقل بسهولة من مكان إلى آخر، وهذا الإنتقال السهل أصبح ضرورة كى يستطيع الفنان أن يلتقط رزقه القليل حيث يوجد هذا الرزق.

---

(١) ١٩٧٠.

وقد استضفت الفنان سيد المصرى محمد فى بيتى، وطلبت اليه أن يعرض على أفراد أسرتى المجموعة الكاملة للنمر التى يدور بها فى الشوارعوهذا وصف للنمر كما سجلتها يومذاك.

النمرة الأولى:

يظهر الفقى التقليدى على مسرح الأراجوز، ويطلب من الأراجوز أن يكف عن الصياح والتهليل واحداث الجلبة التى كان آخذا بسبيلها، نظرا لان الفقى عنده أولاد، وهم مشغولون جميعا بمراجعة الدروس.يرفض الأراجوز هذا الطلب الذى يعتبره سمجاً، ويوضح للفقى انه هو الآخر عنده فرح، وليس من المعقول أن يوقف الفرح من أجل سواد عيون الفقى وأولاده.الفقى يطلب من الأراجوز «هد» الفرح، والأراجوز يرفض المرة بعد المرة، ثم يلجأ إلى العصا المشهورة لاقناع الفقى بسخافة طلبه.

النمرة الثانية:

يطلب الأراجوز الزواج، وتعده الخاطبة بعروس بيضاء كالفل، ويتهيأ الأراجوز للزواج، وتزف اليه العروس، فحين يكشف عنها النقاب يتبين أنها سوداء كالفحم.

النمرة الثالثة:

يظهر شحاذ يلبس ملابس افرنجية ممزقة، ولكنه «طالع فيها» يسأل الأراجوز إحساناً قائلاً: «جيبيت مونى»[1] فيتظاهر الأراجوز بالاستماع اليه، ويستدرجه إلى التقدم بمزيد من الطلبات مثل: أريد زبداً، وجبناً، وفراخاً، وأريد الطلبات كلها من محل جروبى.الأراجوز يطلب من الشحاذ أن يتقدم اليه، أن يقترب، أن يقترب أكثر، أكثر وأكثر، ثم يهمس فى أذنه فينيش مونى[2] وينهال عليه بالضرب.

النمرة الرابعة:

يظهر شخص بربرى ويسأل عن الأراجوز، ويطلب اليه أن يبحث له عن عمل.يعطيه الأراجوز عملا، ويطلب منه أن يعمل بوابا، يجلس البربرى بجوار البوابة لحراستها، ويريد الأراجوز فيما بعد أن يجتاز البوابة، فيمنعه البربرى، ويطرده، لانه لا حق له فى الدخول إلى

(١) اعطنى نقودا. (٢) مفيش فلوس.

البيت الذى هو حارسه، بصرف النظر عن أن الأراجوز ـ ولى نعمته ـ هو الذى يطلب الدخول، فالشغل شغل!يترك الأراجوز البواب حتى ينام، ويحاول أن ينتزع منه عصاه المرة بعد المرة، وفى كل مرة يصحو البواب، ويضطر الأراجوز للهرب.أخيرا يفلح الأراجوز فى انتزاع العصا.

النمرة الخامسة:

يظهر الأراجوز ومعه الكلب المدلل فوكس، يعرض عليه الأراجوز أصناف الطعام الفاجر: تأكل بطاطة؟ يرفض الكلب، تأكل لحم؟ يرفض الكلب، تأكل عظاماً؟ يرفض الكلب، وأخيراً يضيق صدر الكلب فيهجم على الأراجوز ويعضه.والعمدة فى هذه النمرة على البراعة فى التحريك.

النمرة السادسة:

يظهر دكتور ليكشف على الأراجوز المريض، وبعد أن ينتهى الكشف يطلب الدكتور عشرين جنيها كأتعاب. يتناوله الأراجوز بالعصا.

النمرة السابعة:

يظهر الخواجة بيجو، ويعطى الأراجوز شنطة يحرسها له نظير مبلغ شهرى قدره ستون جنيها.ينام الأراجوز، بعد أن يغالب النوم مدة طويلة، ويأتى لص ويسرق المحفظة، فيضبطه الأراجوز ويمنعه المرة بعد المرة.فى النهاية ينجح اللص في سرقة الشنطة.

النمرة الثامنة:

يظهر شكوكو فى شخصية مغنى قبيح الصوت، يغنى مرة فيحتج عليه الأراجوز، ولكنه يمضى فى الغناء ولا يبالى.فى النهاية يضربه الأراجوز فيموت شكوكو، ولكن عفريته يظهر لأراجوز ويعذبه، ويحاول الأراجوز ضرب العفريت مرارا دون جدوى.ينصحه الريس بأن يخزق عينيه، كى يتخلص منه.

النمرة التاسعة:

تظهر امرأه عاشقة، تحب الأراجوز، وترمى «جتتها» عليه. يقبلها الأراجوز قبلة طويلة، فتلد أراجوزاً صغيراً، يظهر مع أبيه الأراجوز الكبير، ويحييان الحضور ويدعوان لهم.

النمرة العاشرة:

زوجة الأراجوز مريوحة، وعليها عفريت، تتقدم لأراجوز بالطلبات غير المعقولة المعروفة فى هذه المناسبات والجديد فيها مع ذلك: جوز حمام نايلون...!

يرفض الأراجوز اجابة الطلبات، ينام، يظهر له العفريت فى المنام، وأسمه أبو سمره، يرتعد الأراجوز ويؤدى حركات الخوف التقليدية المعروفة فى الكوميديا الشعبية، وخاصة الكوميديا المرتجلة.يصحو فى الصباح، ويجيب الزوجة إلى جميع طلباتها غير المعقولة.

وتنتهز الزوجة فرصة أن الأراجوز قد اعترف بأنها مريوحة فعلاً فتسوق على زوجها الدلال بطرق متعددة.يضربها الأراجوز ويرمى عفشها فى الشارع.

النمرة الحادية عشرة:

حفل زواج به اثنان من الموسيقيين يتنازعان حول فتاة موصوفة بأنها جميلة، كل يريد أن يخطبها إلى نفسه، يعرض أمر الفتاة على الأراجوز، الذى يوافق على الزواج منها.يقام الفرح، وحين يزال النقاب عن وجه العروس تكون المفاجأة التقليدية، العروس شمطاء قبيحة، بالغة القبح.

النمرة الثانية عشرة:

مشهد ولادة، امرأة على وشك الوضع، والداية تساعدها، وتردد الأدعية التقليدة.

يافارج الفرج، يامعلى الدرج، يامساعد الكتكوت حتى من البيضة خرج.

الأراجوز يعرض مساعداته، ويردد هذه الادعيات هو أيضاً، ثم يتقدم بعرض عملى لمساعدة الطفل على الخروج هو «منشار» كبير يريد أن يشق به البطن ويخرج المولود!

النمرة الثالثة عشرة:

زوجة الأراجوز تتهمه بأنه يحب امرأه أخرى.الأراجوز يؤكد، ويقسم ويصمم على أن هذا غير صحيح.

أخيراً، يفقد صبره، فيضرب الزوجة حتى تموت «ترقى دمية بلا حراك على حافة الساتر».الأراجوز يبذل جهودا متصلة «لايقاظها» يقول لها: اجيب لك مهلبية؟ أجيب لك أرز بلبن... الخ... ثم يجرب أن يثير فزعها حتى تصحو فيستخدم أصوات تخويف مختلفة:

قطار، طيارة... الخ.

أخيراً يسلم بأنها ماتت، وتوضع فى نعش، ويأخذها الحانوتى إلى القبر مع نشيد: لا اله إلا الله.وفى مشهد الموت يقيم الفنان مفارقة حادة بين حيوية الزوجة الدمية، وجمودها مع الموت، ويبدو الموت هنا حقيقيا، وتبدو حيوية الزوجة الدمية حقيقية ومقنعة بالمقارنة المتأخرة بهمودها فى مشهد الموت.

✲✲✲

يذكر الأستاذ" سعد الخادم" فن الأراجوز فى كتابه: «الدمى المتحركة عند العرب»، فيقرر أن فصوله تشبه إلى حد بعيد فصول خيال الظل العثمانى «قره قوز» من حيث تضارب الشخوص بالعصى فى كل منهما، ومن حيث استخدام الفصول المضحكة، والقوافى الطريفة ومن حيث التعليق بصورة هزلية على أحداث البلاد.ويضيف الأستاذ الخادم رأيًا أورده المؤلف الفرنسى "كوبان" فى كتاب له اسمه: «درع أوروبا» تحدث فيه عن الأراجوز فى مصر، وكيف أنه قليل الإنتشار فى القرى والمدن، وذلك لانصراف الأهالى عن جميع ما يصور الآدميين، ولا سيما الدمى.ثم يقرر الأستاذ الخادم أن الأراجوز قد ورث قبيل الحرب العالمية الأولى بعضاً من تراث خيال الظل، بعد تدهور هذا الفن الأخير، وأعاد تفصيل بعض الأدوار بما يتناسب مع دمى الأراجوز، فأخذت المسرحيات صفة الغلط فى تقديم الطرائف الخارجة، أو التقليد الهزلى لشخصيات المشاهير من المطربين والراقصات، أو مسح أغانى المغنيين.

كما قدم الأراجوز بعضاً من القصص الشعبى، إلى جوار اشارات إلى بطولات شعبية مثل أدهم الشرقاوى أو حكايات مثيرة مثل ريا وسكينة، وإن طبع الجميع بطابع الفكاهه والمرح.ثم ختم المؤلف كلامه بقوله: «ويبدو أن الأراجوز [١] ظل منتشراً لفترة متأخرة، حيث كانت له أدوار كاملة أوردها الكاتب "سوسى" فى دراسة نشرها عام ١٩٣٧، نذكر منها الدور الآتى الذى قد يكون له شبه ببعض أدوار الأراجوز المصرى»

.وهنا يورد المؤلف نصًا كاملاً لأحد فصول مسرح «القرة قوز» اسمه: «الحمام»، مثبتا بالدارجة السورية، لأن أحداث الفصل تدور فى ذلك البلد.وشخصيتا الفصل الرئيسيتان هما: عيواظ، وقرة قوز، وهما الشخصيتان الرئيسيتان ذاتهما اللتان نجدهما فى فصول القره قوز التركى، وبين الشخصيتين فى فصل الحمام ما بين شخصيتى القرة قوز التركى من علاقة كوميدية مبعثها التناقض بين التفوق العقلى النسبى الذى يتمتع به عيواظ، «وكذلك التهذب النسبى» وبين غباء قرة قوز الواضح، وقلة تبصره، وخشونة تصرفاته، مما يجعله دائماً ضحية للاعتداء من قبل الغير، بعد أن يقع فى ورطة وراء ورطة.

(١) واضح أن الاشارة هنا للقرة قوز، خيال الظل التركى، وليس لأراجوز المصرى.

وفى فصل: الحمام، يتقدم كل من عيواظ وقرة قوز لاستئجار حمام عام، بغية ادارته والكسب من وراء هذه الإدارة.ويكتشفان انهما وقعا فى مطب، فالحمام سبق أن استأجره ثلاثة أو أربعة أو خمسة من الناس على التوالى وجهزه كل منهم وأنفق عليه، ثم لم يبق فيه إلا أياماً قليلة، كان يولى بعدها هارباً تاركاً وراءه كل شىء.

ولكن الاثنين يمضيان مع ذلك فى عملية الاستئجار، وتتم لهما الصفقة، وهنا تبدأ المصائب، ومعظمها يقع على رأس قرة قوز. فهو أحمق، يتشاجر بلا سبب مع صبى الحمام، ويصطدم بأناس من ساكنى الحمام «من العهد السابق» فيضربونه ويطردونه، وحين يطردهم بعد ذلك، عقب نصيحة من عيواظ، يدخل أحدهم خلسة ويتظاهر بأنه جنى، ويأخذ فى تخويف قرة قوز.

يلى ذلك مشهد العفريت والخائف من العفريت، المشهور فى المسرح الشعبى عامة، حيث يحاول قرة قوز أن يظهر بمظهر الثابت الجنان بينما فرائصه ترتعد.ثم يدخل العامل المكلف بالنظافة، فيجرى بينه وبين قرة قوز الحوار التقليدى بين شخص غبى لا يريد أن يفهم وبين قرة قوز النافد الصبر، وينتهى الحوار باستخدام قرة قوز للعصا ضد الغبى.

ويتكرر الحوار فى جوهره بين قرة قوز وقريطم، أحد عملاء الحمام فى عهده الجديد، الذى يأتى ليسأل إن كان بالحمام محل أدب، فيستخدم كلمات: بركة، وأدبخانة، ومستراح، وخارج، وبيت ماء، كى يفهم قرة قوز ما يريد، كل هذا وقرة قوز لا يفهم، فاذا ذكر قريطم أخيرا كلمة ششمة فهم قرة قوز المقصود، واحتج على اضاعة قريطم لوقته، فضربه بالعصا.

ثم يطرأ على الحمام جماعة من الأعراب، جاءوا كما هو واضح - بتآمر مع شخص اسمه المدلل «وهو الذى يتظاهر بأنه جنى» لإرهاب عيواظ وقرة قوز، فهم يغنون ويحفزون الجياد للهجوم فما أن ينتهى عيواظ وقرة قوز من همهما - بعد لاى - حتى تدخل البلانه، وهى عجوز صماء مشاكسة، يحييها قرة قوز تحية المساء فتتهمه من فورها بأنه يغازلها، وهى العجوز فى سن جدته.ويقوم بينهما تبادل شتائم وشجار، فتفقأ العجوز احدى عينى قرة قوز، وتجئ عجوز أخرى فتهدد قرة قوز لا شتباهها فى أنه أجر الديوان الشمإلى من الحمام للعجوز الاولى ثم تتنازع العجوزان على الديوان ويتدخل قرة قوز فى الشجار، فيناله من الضرب ما يوقعه على الأرض.

وينتهى الفصل وقرة قوز يضرب صاحبه ويقول له: سلم الحمام لاصحابه، وهل كان قرة قوز - فى أى وقت - صاحب حمامين؟

بين هذا الفصل وبين فصل الأراجوز المصرى بعض نقاط الالتقاء، خاصة فى المشاهد التى يخاطب فيها قرة قوز كلاً من عامل النظافة الغبى، وقريطم الزبون، الذى يحتمل أن يكون من النوع «الملاوع» الذى يتغابى كى يغيظ المتحدث إليه، أو هو غبى فعلاً.

هذان المشهدان، وما ينتهيان به من ضرب قرة قوز لخصميه، نجد لهما نظراء فى مسرح

الأراجوز المصرى.والفكاهة الغليظة حيناً والرقيقة حيناً آخر التى نجدها فى مشهد قريطم فى بيت الادب، حيث يرجو ويتوسل، ثم يصر على أن يدخل معه قرة قوز بيت الراحة «ليؤنسه»، بينما عيواظ يلح على أن يتحدث قرة قوز إليه هو فتحدث بلبلة مضحكة عند قرة قوز بازاء هذا الجذب من جهتين - هذا المشهد له أيضاً ما يقرب منه فى الأراجوز المصرى.

كذلك يمكن القول أن بعض الشخصيات مثل: البلانة العجوز، والأم الطيبة لها أقارب فى مسرح الاراجوز.غير أن نقاط الخلاف بين فصل الحمام السورى، والأراجوز المصرى ربما تكون أوضح من نقاط الالتقاء. هناك أولاً هذه العلاقة الثنائية بين قرة قوز وعيواظ فى الفصل السورى، فإنها لا توجد فى الأراجوز المصرى.

الأراجوز فى مصر هو ملك المسرح بلا منازع، هو وحده الذى يضحك ويسخر، ويقرع ويضرب، وهو وحده ممثل المجتمع، وهو أذكى من جميع الشخصيات لا يخدعه أحد أو يتغلب عليه إلا مؤقتاً، فله دائماً النصر الأخير. فاذا قارناه بزميله فى النص السورى، وجدناه أكثر فكاهة وذكاء، وأكثر تهذيباً بكثير.

إن الأراجوز المصرى ينتسب إلى نوع راق من أنواع المضحكين، هو المضحك الذكى الساخر، المعلق، الذى يتأمل غباء الناس من حوله فى مزاج من العطف والحزن والرغبة فى الإصلاح، هو أقرب إلى المهرج «الإنسان».

أما قرة قوز فهو ينتمى إلى فصيلة أخرى، تتسم بالخشونة، وغلظ القلب والتهريج الغليظ. والواقع أن الفصل السورى عامة هو أقرب إلى كوميديا خيال الظل كما يعرفها ابن دانيال فى بابتى: طيف الخيال وعجيب وغريب، منه إلى كوميديا الأراجوز.

وهنا نجد العلاقة الثنائية ذاتها التى نجدها فى طيف الخيال بين طيف الخيال والأمير وصال، كما نجد معرض الشخصيات الغريبة والفكاهة الزاعقة القائمة على غلظ الحس والضوضاء.

وإلى جوار هذا يلتقى الفصل السورى التقاء واضحاً بالفصول المضحكة التى عرضها الفنان السورى جورج دخول على مسارح مصر فى العقدين الأول والثانى من هذا القرن باسم الفصول المرتجلة.

ففى هذه الفصول يقوم كامل الأصلى، وهو الشخصية التى ابتدعها جورج دخول، بلون من التهريج به ملامح واضحة من تهريج قرة قوز، كما أنه يرتبط مع شخصية أخرى فى الفصول بعلاقة تلازم و «نقار» تشبه علاقة قرة قوز بعيواظ، ذلك أن كامل الأصلى هو دائماً خادم فى فصول جورج دخول، وله دائماً معلم يتبادل وإياه الكلام الجارح، أو الخارج أو المضحك... الخ.

وعلاوة على هذا، فان دقائق التكنيك فى الفصل السورى - المواقف، ووسائل استنباط

الضحك، والنمر، كلها نجدها بتفاصيلها فى فصول جورج دخول مثال ذلك ما يعرف باسم «نمرة التطويل» فى المسرح المرتجل، التى تقوم على أساس سوء فهم، طبيعى أو متعمد بين شخصيتين نجدها فى الفصل السورى فى المشهدين اللذين يقدمان بين قرة قوز من جهة، وعامل النظافة، وقريطم - على التوالى - من جهة أخرى. ونمرة العفريت وما يقوم به من تخويف للمهرج «هنا قرة قوز» نجدها فى فصول جورج دخول... وهكذا.

والرأى عندى أن جورج دخول قد أفاد من فصول قرة قوز السورى، فى خلق فصوله المضحكة المرتجلة، بعد أن حول التمثيل من الأداء بالدمى إلى الأداء عن طريق البشر.

وبهذا يكون فن خيال الظل قد عرف طريقة أخيراً إلى المسرح البشرى، بوساطة هذا الجسر الهام الذى أقامه الفنان السورى المتواضع بين كوميديا خيال الظل والكوميديا المعاصرة التى كان كل من نجيب الريحانى وبديع خيرى من جهة، وعلي الكسار من جهة ثانية ينقبون عنها.

ولكن هذا حديث سنفصله فى فصول تالية.

***

ترك فن الأراجوز أثراً واضحاً على الكوميديا المصرية كان أبرز مظهر له هو تحول الأراجوز من دمية إلى شخصية إنسانية.حدث هذا حين اكتشف" على الكسار" شخصية عثمان عبد الباسط، ممثل الشعب الخفيف الظل، الطيب القلب، الطويل اللسان، الذى يقول الحق دائماً وأجره على الله.

وشخصية عثمان عبد الباسط - لو دققنا النظر - هى الأراجوز وقد طلى وجهه باللون الأسود، وخرج من أسر فنان بشرى يحركه إلى نطاق أرحب - نسبياً - هو نطاق فنان يحرك نفسه.ولكنه يحركها فى حدود واضحة لا يتعداها، هى الحدود المادية والنفسية التى أجملتها آنفا.

إن عثمان عبد الباسط شخصية نمطية لا تتطور كثيراً، كل ما هنالك أن قدرتها على الحركة أكبر،لأنها تركت حدود المسرح الصغير، واستغنت عن المحرك الذى لا غنى عنه كى يظل باقياً ذلك الإبهام الذى يسعى إليه مسرح الأراجوز بأن الدمية هى إنسان.

وقد حدث انسلاخ طريف وواضح أراجوز البشرى من الأراجوز الدمية فى حالة الفنان "محمود شكوكو"، الذى كان يلقى مونولوجاته الفكاهية وهو مرتد طرطور الأراجوز، وكان يعمد إلى إعطاء نفسه الرخصة ذاتها للتعليق على الناس والتندر بهم التى هى من امتيازات الأراجوز الدمية.ثم اقترب شكوكو خطوة أخرى من فن الأراجوز حين انشأ فرقة للأراجوز حدثت فيها أكثر من مقابلة طريفة بين الأراجوز الدمية والأراجوز البشرى.

وقد منحت شخصية الأراجوز الفنان[1] شكوكو شعبية واسعة وصلت إلى حد أن التماثيل كانت تصنع له، وتباع على نطاق واسع فى الأسواق الشعبية وعلى عربات اليد.كذلك كانت أغطية الرأس تصنع على غرار طرطور الأراجوز وتباع باسم محمود شكوكو.وهذا كله يدل على مدى الأثر البعيد الذى تركته شخصية الأراجوز فى الوجدان الشعبى، وفى المفهوم الشعبى للكوميديا.وفى السنوات الأخيرة تسرب الأراجوز مرة أخرى إلى الكوميديا المسرحية البشرية، عن طريق الأدوار التى يؤديها الفنان "عبد المنعم مدبولى".

وقد أخذ عبد المنعم من الأراجوز الدمية، مكره الشعبى وسلاطة لسانه، وتصلب تعبيرات وجهه، كما استبقى صوته ذا الفحيح، وحبه للمرح، ثم ضعفه الدائم أمام النسوان وميله إلى التهريج بالكلمة والحركة والفعل اللإرادى، كأن تمتد يده - وهو شبه عاجز عن منعها - إلى جسد امرأة حلوة المرة بعد المرة، لا يردها زجر، أو حتى ضرب.

لكن عبد المنعم لم يسجن نفسه فى شخصية الأراجوز كما فعل شكوكو، ولم يلبس قناعا بشرياً أسود اللون يضعه على وجه الأراجوز كما فعل الكسار وإنما هو استعان بروح الأراجوز وملامحه الثابتة وبعض تصرفاته، ليضفى طابعاً شعبياً على أدوار متعددة قام بتمثيلها فى حياته المسرحية الطويلة: أدوار تتقلب بين عديد من الشخصيات: ابن البلد والمدرس الريفى وزير النساء والصحفى... وناظر المدرسة إلى آخره.

وكان أمتع ما قدمه عبد المنعم مدبولى من التمثيل القائم على فن الأراجوز خاصة، وفن الكوميديا الشعبية عامة، دور فنان المسرح الجوال، المتشرد، المفلس الأستاذ عنبر، فى مسرحية: «هاللو شلبى»، التى قدمتها فرقة الفنانين المتحدين عام ١٩٧١.

فى هذا الدور أوضح عبد المنعم كم أن فنه موصول بتقاليد الكوميديا الشعبية الضاربة فى القدم، فهو يلجأ هنا إلى المكر الشعبى المعروف عن الأراجوزكما يلجأ إلى حيل المهرج الشعبى المألوفة من تقمص لشخصيات الغير، إلى الرطانة المضحكة حين ينتحل شخصية لورد انجليزى[2]، إلى الكذب الصفيق، إلى المغالطة المضحكة، إلى التطويل ومط الكلام بغية التمويه وتغطية الحقائق،فيقدم لنا عرضاً لا ينسى للمهرج الشعبى القادر المستند فى رسوخ إلى التراث.ثم لا يستخدم هذه الحيل الفنية للإضحاك وحده، بل يتخذها أدوات لتصوير حال فنان المسرح المفلس الذى يعيش بلا سند - تحت رحمة كل من يعده بمال يقدم به فنه. لا يدرى إن كان يحصل على الأكلة التالية أم يواصل المسغبة. بل لا يضمن أن يقدم فنه أصلاً، حتى ولو رضى بأن يجوع.

وهذا هو دور المهرج التقليدى على امتداد رقعة الكوميديا الشعبية، فى مصر وفى العالم.

(١) بل أن شكوكو قد أصبح هو نفسه واحدة من دمى مسرح الأراجوز كما تقدم.
(٢) سنلتقى فى الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب بشخصية السائح الانجليزى، التى أصبحت تقليدية فى تراث الكوميديا الشعبية المصرية منذ أن استخدمها مسرح الافراح والموالد فى أوائل القرن الماضى.

ومن الدقائق الأولى لظهور عبد المنعم مدبولى على المسرح نتبين فيه فن الأراجوز، ومن ورائه فن الكسار وقد أضيفت إليهما لمسات انسانية رطبت من جفاف الضحك اللاهى، وبللته بقطرات من العطف على مصائر الناس.

***

الفصل الثالث

مسرح الأسواق والشوارع والأفراح

في طفولتى بمدينة الاسماعيلية كنت أشاهد وأمارس بعض التقاليد الشعبية ذات الصلة الظاهرة بفن المسرح وفن عروض الشوارع على وجه الخصوص. كان الأولاد الصغار يغنون ـ وأغنى معهم ـ أغانى غريبة لرمضان لم أسمعها فى مكان آخر من بعد. وكان أهم سمات هذه الأغانى انها تجسد رمضان شخصاً حياً، له أم تحنو عليه، وله تاريخ حياة واضح، فهو يبدأ صغيراً فى حاجة إلى رعاية أمه، وتخاطبها واحدة من إلاغنيات هكذا، مسدية إليها النصح:

يا أم رمضان قومى اتسحرى
بالجبنة الحلوم والعيش الطرى

فإذا ما نما رمضان شيئاً ما، وقوى عوده كنا نغنى له فرحين فخورين:

يارمضان ياصحن نحاس
يامسوح فى بلاد الناس

ثم تفترض الأغنيات ـ إذ تتقدم أيام الشهر ـ أن رمضان لابد أن يصيبه المرض، وتعلوه مظاهر إلاهمال:

رمضان ماله اليوم رابط راسه

وأخيرا يتجه رمضان المجسد هذا إلى النهاية المحتومة، فيصيح الأولاد فى الشوارع فى بهجة ظاهرة، وشىء من الشماته أيضا:

يارمضان يا قلقيـــلة
ما عدش فيك إلا الليلة

وحين يصاب القمر بالخسوف، كنا نخرج ومع كل طفل منا ما يستطيع الحصول عليه من أوان كالحلل والأطباق النحاسية والصفائح، ونأخذ نقرع هذه «الآلات الموسيقية» بشدة متزايدة ونحن نغني:

يابنات الحور   سيبوا القمر[1]

وكان القرع يتزايد كلما زاد زحف الظلام على نور القمر، حتى إذا اختفى هذا النور تماماً، عدت هذه لحظة مباركة، الدعاء فيها إلى الله مستجاب لا محالة، ولذ ذاك كنا نغني أغنية أخرى:

يارب تبت ورقتنا
على شجرتنا ...
واحنا لسه صغار
يارب حن على أبونا
وافتـح له البـــــاب

هذه الرؤية التجسيدية لرمضان، التي تقدمه لنا إنساناً له مصير قابل للتحول، وهذا التصوير لخسوف القمر والقصة التي نسجها الشعب حول هذا الخسوف هي في أساسها رؤية درامية. وتمثيل هذه الرؤية في الشوارع على شكل أغنيات يلقيها الأطفال[2] مجتمعين أو متفرقين يجعل هذه الاغنيات جزءاً صغيراً طبعاً - من عروض الشوارع المختلفة التي تعرفها بلادنا من قرون عديدة، والتي يرجع أقدم ما تسجل المصادر التاريخية منها إلى بداية القرن

(١) الظاهر أن هذه الظاهرة الفولكلورية معروفة في أماكن أخرى من مصر. فقد نشرت «الأهرام» نبأ عن مسرحية قدمها التليفزيون عام ١٩٧٠ حول ظاهرة «خنقة القمر» وأورد النبأ كلمات الأغنية المصاحبة على هذا النحو:

يابنات الحـور   خلوا القمـر يدور
يابنات الجنـة   خلوا القمر يتهنى
ياسيدنا ياعمر   فك خنقة القمـــر
ياسيدنا ياهلال   فك خنقة الهلال

(٢) وصف الأستاذأحمد حسين، المحامي والسياسي المعروف، في مذكراته بآخر ساعة «٣٠ ديسمبر ١٩٧٠» واحدة من التمثيليات الشعبية الشوارعية على هذا النحو:
أما أولى هذه الصور التي تشغل رأسي وتأبى إلا إن ابادر بتسجيلهامصورة ذلك الرجل المجذوب الذي كان شيخاً معمماً يمسك بسيف خشبي ويحمل زماره ينفخ فيها فنتجمع حوله نحن الغلمان فيهتف فينا ونحن نردد من خلفه: ياعزيز كبه تأخذ الانجليز الله حي عباس جي...وكان عباس المخلوع يمثل في نفوس المصريين آن ذاك أملاً حياً في خلاص مصر من ربقة الانجليز وكان الشيخ المجذوب يمثل معنا نحن الأطفال صورة معركة، فيسمح لنا بالهجوم عليه حتى اذا نفخ في زمارته فيتعين علينا جميعا أن نقع صرعى على الأرض يرمز بذلك إلى انتصار قوة الحق على الباطل ثم يستأنف مسيرته في دروب الحي وأزقته ونحن نصيح وراءه ياعزيز كبه تأخذ الانجليز»

التاسع عشر.

ومن هذه العروض الشوارعية ما لا يزال قائماً حتى اليوم، مثل زفة الأخرس التي تقام أواخر شهر شعبان من كل عام في مدينة الإسكندرية، ويشترك فيها جمع من الناس يؤدون عن طريق التمثيل الصامت كل مظاهر الاحتفال بزفاف شاب من الشبان.ويطوف المشتركون في الاحتفال على شكل موكب يمرون به على الدور والمقاهي، فيحييهم الناس تحيات صامتة أيضا، حتى ينتهي الموكب إلى نهايته المحددة.

ومن هذه العروض الشوارعية أيضا العروض التي يقدمها القرداتية، والحاوي، وهذه كانت تصحبها مظاهر تمثيلية طريفة، لا تزال بقاياها تشاهد حتى الآن.

ويصف" ادوارد لين" في كتابه المعروف بعض هذه العروض بقوله: يتبارز القرداتي مع قرده بالعصي، ويلبسه ملابس عجيبة، وكثيراً ما يلبسه ملابس العروس أو المرأة المحجبة، ويضعه على ظهر حمار ويستعرضه أمام حلقة المتفرجين، بينما يتقدم هو الموكب وهو يعزف على الطمبور.وللقرداتي حمار أيضاً، يطلب إليه أن يختار من بين الموجودات أجمل بنت كي تصبح عروسا له، فيمد الحمار أنفه إلى وجه الفتاه، فيضج الناس بالضحك ويبتهجون وبينهم الفتاة.

أما الحاوي فيصف لنا بعضا من ألعابه تفصيلاً. وأهمها بالنسبة لنا تلك التي يشارك فيها النظارة مشاركة فعلية. وهذه احداها:

يطلب الحاوي من أحد المتفرجين خاتماً، ثم يضعه في صندوق صغير وينفخ في زمارته ويقول: ياعفريت، بدل الخاتم. ويفتح الصندوق فاذا به خاتم مغاير تماماً للخاتم الأول. ثم يغلق الصندوق مرة ثانية، ويرمز ويفتح الصندوق فاذا بالخاتم الأول عاد إليه. ويغلق الحاوي الصندوق للمرة الثالثة ويرمز ثم يفتحه فاذا في الصندوق كتلة من الفضة بلا شكل، وإذ ذاك يعلن أن الخاتم قد انصهر واتخذ الشكل الحالي، ويقدم الفضة لصاحب الخاتم.ولكن الرجل يصر على أن يعاد إليه خاتمه ولا شيء آخر، فيطلب الحاوي «خمسة أو عشرة فضة» ثمنا لاعادة الخاتم. وما أن يحصل عليها ويزمر: توت حاوي، بعد غلق الصندوق، حتى يعود الخاتم الأصلي فيعطيه لصاحبه.

وللحاوي مساعدون[1] يعاونونه على تقديم الالعاب يذكر لين انه رأى مع الحاوي ولدين

(١) شاهدت في الإسماعيلية في أواسط العشرينات عرضاً لفن الحاوي. كان المساعد فيه بنت في أوائل العقد الثاني من عمرها. كانت تغني مع الحاوي أغنية لازالت أذكر سطورها الأولى.

البنت البيضة قالت لابوها   جوزني يابا لاطلع طفشانه!

وكان الحاوي يستخدم هذه البنت لقيمتها البصرية (كان بها مسحة من الجمال) ولتجسيد الايحاءات الجنسية التي تحملها الأغنية. =

يمثلان معه الأدوار المطلوبه. يلبس احدهما حية كبيرة على رأسه على شكل عمامة، ويضع حيتين حول عنقه ـ مثلا. أو يلعب الولدان لعبة الطاقية التى تتحول إلى فطير مشلتت يقدمه لهما الحاوى، فيصران على ألا يأكلاه إلا بالعسل، فسرعان ما يستخرج الحاوى العسل من ابريق يريه للمشاهدين أولا وهو فارغ.ويلعب أحد الولدين لعبة الطاقية والحية مع الحاوى ويمثل دور المفزوع حين تتحول الطاقية إلى حيات، فيرميها على الأرض وهو «خائف»، ويصر على أن تعود إليه طاقيته.

ويورد لين العاباً أخرى اشترك فيها النظارة مع الحاوى. منها لعبة الأوراق البيضاء الصغيرة التى يقذفها الحاوى فى طشت فتخرج منه وقد تلونت بألوان مختلفة. ثم يصب الحاوى ماء فى الطشت ويضع فيه قطعة من التيل، ثم يوزع ما فى الطشت من ماء على النظارة، فاذا هو شربات لذيذ الطعم.

وفى لعبة أخرى يتعرى الحاوى إلا من سرواله، ويطلب إلى اثنين من المتفرجين أن يتقيداه من اليدين والقدمين معاً، ويضعاه فى كيس. وحين يفعلان ذلك، يطلب من أحد الموجودين قرشا، فيقال له: تحصل عليه إذا مددت يدك. فيخرج الحاوى يديه بسهوله ـ وقد تخلص من القيد ـ ويتناول القرش، فلما يخرجه الناس من الكيس بعد ذلك يجده النظارة لا يزال موثوق اليدين والرجلين!ويعود الحاوى إلى الكيس من جديد، ثم يخرج وهو حر من كل قيد، ومعه صينيه صغيرة عليها أطباق بها مأكولات مختلفة، ويعطيها الحاوى للمتفرجين فيأكلون منها. واذا كان الوقت ليلا خرجت الأطباق محاطة بشموع صغيرة مشتعلة[1]!

واضح من نماذج الألعاب التى سجلها لين لفن القراد والحاوى، ومما استطاعت ذاكرتى أن تحفظه حتى الآن من فن الحاوى، أن هذه الألعاب ليست مجرد عروض صماء تعرض على جمهور سلبى، بل أنها فى الواقع جزء من فن تمثيلى متجول اتخذ الشوارع والميادين مسرحا

= لكن ذلك الحاوى كان له أيضاً معاون صبى، كان يستخدمه فى لعبة «الفطير المشلتت» التى يشير إليها لين. كان الحاوى يضع الثعبان على آنية ويغطيها بالكيس الجلدى الأسود التقليدى عند الحواه، ثم يرمز، ويطلب إلى الصبى أن يزعق بقوله: جيت يا أبيض؟ ويفعل الصبى، ويكشف الحاوى الغطاء، ولكن الثعبان لا يزال موجوداً. فيستعيذ بالله من شر المعكوسات، ويطلب الى الصبى أن يزعق من جديد: جيت يا أبيض، بعد أن يزمر: توت حاوى. وفى هذه المرة يتحول الثعبان إلى فطيرة مشلتتة شهية يصب عليها الحاوى العسل، كما يصف لين تماما.ونلاحظ هنا محاولة الحاوى أن يضفى شيئا من التشويق إلى عروضه، فيتعمد الا ينجح التحول من الثعبان إلى الفطير من أول مرة. وكان من السهل عليه أن ينجح.

(١) لا يزال فن الحاوى يطوف الشوارع . وقد رأيت فى شهر أكتوبر عام ١٩٧٠ تنويعا طريفا طرأ على هذا الفن اذ تطوف شوارع الجيزة سيدة تعمل حاوية، معهاثعبان وكلبة اسمها فايزة وتعاونها سيدة أخرى. والسيدتان تقرعان المزاهر.النمرة الرئيسية هى الكلبة، وهى تقوم بالالعاب المعروفة عن القرد مع القرداتى.فى احدى اللعبات تنام الكلبة، ويغطى وجهها بالشاش ويطلب من أحد المتفرجين أن يتطوع بالاشتراك فى اللعبة ويقول للكلبة «قومى ياعروستى». ترفض الكلبه مرارا، حتى تسمع الكلمة المتفق عليها.المتفرج هنا متفق عليه، واسمه الحرفى بعزق، وهو ابن الحاوية واسمه الحقيقى مجدى...! ويلبس جلباباً وطربوشاً بلا خوص ويقوم بتمثيل دور الخائف حين يعرض عليه أن يمسك الثعبان.

له، وتعددت أساليبه وتنوع فنانوه، وجعل المناسبات الدينية والقومية والاجتماعية مجال عمله الأكبر ـ وواصل ـ مع هذا ـ البقاء على مدار العام.

ولعل أكبر مظاهر هذا الفن المتجول شأنا ما نجده فى فن جماعة المحبظين، الذين حفظ لنا التاريخ نماذج من أعمالهم أقدمها يرجع إلى عام ١٨١٥، العام الذى شاهد فيه الرحالة الإيطالى" بلزونى" مسرحيتين قصيرتين قدمتا ضمن احتفال بالزواج أقيم فى شبرا[1].

وقد بدأ الإحتفال بالموسيقى والرقص التقليديين، ثم قام جمع من الفنانين بتمثيل المسرحية الأولى. وهى تدور حول رجل يريد أن يؤدى فريضة الحج، فهو يذهب إلى راعى إبل ويطلب إليه أن يحصل له على جمل مناسب يركبه إلى مكة. ويقرر الجمال أن يغش الحاج المنتظر، فيحول بينه وبين رؤية صاحب الجمل الذى قرر أن يبيعه له. ومن ثم يطلب فى الجمل مبلغاً أكبر مما طلب صاحبه، بينما يعطى صاحب الجمل مبلغا أقل بكثير مما دفع الشارى ويحتفظ بالفرق لنفسه طبعا. ثم يدخل جمل مكون من رجلين تغطيا بالكسوة التقليدية، وبديا كما لو كانا جملاً حقيقياً على أهبة الرحيل إلى مكة. ويركب الحاج الجمل فيكتشف أنه ضعيف، قليل الهمة، فيرفض أن يقبله ويطلب أن تعاد إليه نقوده.ويقوم بين الحاج والجمال نزاع، ثم يتصادف أن يدخل صاحب الجمل، فيتبين هو والشارى أن الجمال لم يكتف بخداع الاثنين فيما يخص الثمن، بل احتفظ لنفسه بالجمل الأصلى وأعطى الشارى جملا حقير الشأن.وتنتهى المسرحية بهرب الجمال بعد علقة حامية.

ويقول بلزونى إن جمهور المتفرجين على المسرحية كان شديد الإبتهاج بها، حتى بدا له أن شيئا فى العالم لا يمكن أن تعدل الفرحة به فرحة ذلك الجمهور بمسرحيته تلك، وذلك رغم بساطتها الظاهرة ويضيف بلزونى إن ما شاق ذلك الجمهور منها كان ـ على وجه الخصوص ـ التحذير الذى توجهه ضد الجمالين وأضرابهم.

وبعد هذا قدمت مسرحية قصيرة على سبيل الختام، أقرب ما تكون إلى الفصل المضحك. وفيها ظهر أحد أولاد البلد وهو يصطحب سائحا أجنبيا إلى بيته، مستضيفا اياه للطعام.وابن البلد فقير، ولكنه يريد أن يظهر بمظهر الغنى، فيأمر زوجته أن تذبح خروفاً من فورها ليقدمه للضيف. وتتظاهر الزوجة بالطاعة ثم لا تلبث إن تعود قائلة: إن قطيع الخراف كله قد فر هارباً، وإنها لو ذهبت تبحث عنه، فسيمضى وقت طويل.. إذ ذاك يأمرها الزوج أن تذبح أربع دجاجات، ولكن الزوجة تدفع بأن الدجاج قد «هج» كله، ولا تستطيع الامساك به. ويأمرها الزوج بأن تذبح حماماً، ولكن الحمام قد ترك اعشاشه كلها.إذ ذاك لا يبقى إلا أن يقنع السائح باللبن الرائب وخبز الاذرة لأن هذا هو كل ما فى البيت من مؤونة .ويضيف بلزونى إلى ما تقدم أن السائح كان يقوم بدور المهرج فى المسرحية.

كان هذا فى عام ١٨١٥، وبعد هذا بحوالى خمسة عشر عاما، شاهد لين فن المحبظين

(١) راجع: «دراسات فى المسرح والسينما العربيين». تأليف جيكوب لاندو.ص٥١ وما بعدها.

فى احدى الحفلات التى أقامها "محمد على" لمناسبة ختان واحد من أنجاله. وقد اشترك المحبظون فى الحفلة بمسرحية وصف لين خطوطها الرئيسية وشخصياتها.

قال لين: إن هؤلاء المحبظين يقدمون عروضهم فى حفلات الزواج والختان فى بيوت العظماء، كما أنهم يجذبون إليهم حلقات من المتفرجين حين يلعبون فى الأماكن العامة. وأضاف أنهم يعتمدون على النكات والحركات الخارجة، وإن الممثلين كلهم من الذكور، ما بين رجال وصبيان يقدمون الأدوار جميعا الرجالية منها والنسائية.

ثم وصف لين المسرحية التى شاهدها، ،هى تدور حول فلاح فقير اسمه عوض، تقول السجلات إن عليه الف قرش لجباة الضرائب لم يدفع منها سوى خمسة فقط.ويسأل شيخ البلد الفلاح عوض: لماذا لم يدفع ما عليه؟ فيقول: إنه معدم لا يملك ما يدفعه. وإذ ذاك يأمر شيخ البلد بطرحه أرضاً وجلده نحو عشرين جلدة ثم يساق الى السجن.وتزوره زوجته فى السجن، فيطلب اليها أن تأخذ بيضاً وقليلاً من «الكشك والشعرية» وتعطيها للكاتب القبطى المعلم حنا، وتطلب إليه أن يعمل على اخراج الفلاح من السجن.

وتأخذ الزوجة هذه الطلبات فى ثلاثة أسبتة، وتمضى تسأل عن بيت المعلم حنا، فيقال لها: هذا هو جالس أمام البيت، وإذ ذاك ترجو الزوجة المعلم أن يقبل منها هداياها وأن يخرج لها زوجها. ويقبل الكاتب الهدايا، ويطلب إلى الزوجة أن تحصل على عشرين أو ثلاثين قرشا وتعطيها لشيخ البلد، وتعطى الزوجة شيخ البلد القروش وهى تقول صراحة: إقبل منى هذه الرشوة، واخرج لى زوجى. ويقبل شيخ البلد الرشوة وينصحها بأن تتوجه إلى بيت الناظر.وتتكحل الزوجة، وتحنى يديها وقدميها، وتتوجه لبيت الناظر وترجوه فى الحاح أن يطلق سراح زوجها، وتبتسم له وهى تستعرض جمالها أمامه، وتوضح أنها ستقدم له من نفسها ما يكافىء خدماته.ويقبل الناظر العرض الشهى، وينحاز للزوج، ويعمل على تحريره من السجن.

ويبدو من وصف لين للعرض أن المسرحية كانت على درجة لا بأس بها من التقدم الفنى. فهى تبدأ بعرض موسيقى واقعى يقدمه خمسة من الفنانين، اثنان منهم طبالان، والآخر عازف على المزمار، والرابع والخامس راقصتان. ثم يسأل ناظر الناحية عن دين الفلاح عوض، وهنا يقوم الموسيقيون والراقصتان بأدوار جديدة هى أدوار جماعة من الفلاحين، ويجيبون على سؤال الناظر.

ثم يأتى دور المعلم حنا، وواضح أنه كان يلبس ملابس خاصة بالدور فهو يظهر بالعمة السوداء والملابس التقليدية للمسيحيين، ويضع فى حزامة محبرة كبيرة.

ويصف رحالة آخر، اسمه "وارنر" ما شاهده فى موسم١٨٧٤ - ١٨٧٥، حين قضى الشتاء فى ذهبية، ورأى بحارة مصريين يمثلون فيما بينهم هزلية محلية، تصور عادات

العظماء وكبار الموظفين فى اعطاء الرشاوى وتلقيها.

***

وواضح مما تقدم من نماذج مسرحية أنه قد كان هناك طوال القرن التاسع عشر على الأقل[1] دراما محلية[2] تماماً، خالية من المؤثرات الأجنبية التى أخذت تتعامل مع فن التمثيل فى مصر منذ بداية القرن التاسع عشر، وما لبثت أن أثرت تأثيرا بارزا على حرفية هذا التمثيل، مما بدأ واضحا منذ قيام مسرح يعقوب صنوع حتى الآن.

إن أولى المسرحيتين اللتين شاهدهما بلزونى عام ١٨١٥ هى كوميديا انتقادية تنتزع موضوعها من الواقع الحى المحيط بالممثلين والنظارة، وترضى جمهورها بالامتاع والنصح معا، على عادة الفن الشعبى عندنا.

وهى تحوى شيئا من التركيب الفنى يتمثل فى الظهور المفاجىء لصاحب الجمل، والانكشاف المزدوج الذى يتعرض له الجمال، وهو انكشاف يشير بدوره، إلى شىء من العمق فى هذه الشخصية، فهى ليست مسطحة مثل شخصيتى البائع والشارى وانما لابد لها من قدرة على التمثيل والتحايل تستطيع بها أن تتعامل مع الرجلين كل بطريقة تجوز عليه.

أما مسرحية السائح، فانها فصل مضحك واضح، أشخاصة: السائح الأوروبى الذى يتصور مؤلف المسرحية انه لا بد وأن يكون عبيطا، ثم الزوج المتفاخر الساذج - مع ذلك - والزوجة الواسعة الحيلة التى تصمم حركاتها وتخطط لها حتى تنتهى الحوادث إلى النهاية التى تريدها.والذى يقارن هذا الفصل المضحك، بالفصول المضحكة التى أخذت مصر تعرفها منذ نهاية القرن الماضى وحتى عشرينات هذا القرن، يتبين بوضوح أن فصل السائح هذا نتاج محلى لا شك فيه.

وقد تعرضت فى كتابى: «الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى» لتحليل كثير من هذه

(١) يورد الدكتور محمد يوسف نجم، نقلاً عن رحالة دينمركى اسمه" كارستين نيبر" نبأ مسرحية مصرية شاهدها ذلك الرحالة عام ١٧٨٠، وأورد بعضاً من خطوط القصة فيها. راجع كتاب: المسرحية فى الأدب العربى الحديث.»

(٢) يودى أن أضيف الزار إلى هذه الدراما المحلية. فإن طقوس الزار منذ بدايتها إلى النهاية تشكل ظاهرة مسرحية لا شك فيها. تبدأ مسرحية الزاربالمريوحة وهى تستفتى الشيخ- الوسيط بين الناس والجن- فى نوع العفريت الذى تلبسها. وتسأله أن يحدد شكله وجنسه وطلباته. ثم يأتى دور الحصول على هذه الطلبات وما يثيره هذا من مشاكل أو مضايقات فى عالم البيت.وتحصل المريوحة على طلباتها، مع ذلك، ومن ثم يأتى المشهد الكبير فى المسرحية، مشهد المريوحة التى كانت فى السابق مضيقاً عليها أو مهملة، وقد ارتفعت فجأة إلى مقام الشخصية الرئيسية، وأصبحت محط الأنظار فى حفل كبير ارتدت له زياً خاصاً. ثم أخذت تؤدى فيه رقصة تطهيريه أو تخليصية، لا تنتهى إلا وقد استنفدت المريوحة طاقتها وتخلصت من همومها.

وهذا النوع من الدراما الطقوسية، له نظائر فى فن الهند المسرحى حيث تمثل قصص الإنتصار على عدو خارجى، أو على روح شريرة داخلية على شكل رقصات تصحبها موسيقى صاخبة ويلبس فيها الممثلون الملابس الفاقعة الالوان، ويضعون الأقنعة ويغطون الوجوه وبعض الجسم بالدهونالملونة

الفصول. ويستطيع من شاء أن يرجع إلى الكتاب إذا أراد المقارنة. غير أنى أزمع أن أقارن هنا بين فصل السائح هذا وبين فصل مضحك شاهده "بروفر"[١] فى القاهرة فى أوائل العشرينات، وهو يدور حول خادم مضحك يرتدى ملابس المهرج المرقعة ويخدم ضابطاً ويقيم علاقة سرية مع زوجة مخدومة.ويحوى الفصل بعض النمر التهريجية التقليدية فى الكوميديا الشعبية ولكن يلفت النظر فيه شخصية الأوروبى المتفاخر العبيط، الذى يرتدى ملابس الجنود الانجليز الحمراء الغامقة وهو يتعرض للضرب المتصل طول الفصل.

هنا صلة واضحة بين فصل السائح والفصل الذى شاهده بروفر وتتمثل هذه الصلة فى الأوروبى العبيط ولكن الشخصيات فى فصل بروفر، قد تغيرت عن شخصيات الفصل المصرى، كما تغيرت العلاقات بينها. دخلت شخصيات أجنبية على رأسها الخادم المهرج، الذى يقيم العلاقات مع زوجة مخدومه. هذا الخادم وفد إلى البلاد مع الفرق الايطالية. كما وفدت معه شخصية الزوجة الغزلة، والزوج المخدوع، والغبى المتفاخر وكلها من شخصيات الكوميديا دى لارتى[٢].

غير أن هذا التحول فى شخصيات الفصل المضحك المصرى لم يتم دفعة واحدة، وانما قطعت الكوميديا دى لارتى سنوات طويلة قبل أن تسيطر على الكوميديا المصرية. والدليل على هذا أن يعقوب صنوع، كما سنرى فى الفصل التالى يستخدم شخصية السائح الأجنبى على نحو كثير القرب من استخدام الفصل المصرى له. مما يدل على أن السنوات ما بين ١٨١٥، ١٨٧٠ (خمسا وخمسين سنه متصلة) لم تفلح فى اجراء تغيير ذى بال فى شخوص الكوميديا الشعبية.

أما مسرحية الفلاح عوض، التى قدمها المحبظون أمام محمد على، فهى ناطقة بإنتمائها إلى البيئة التى أنتجتها. وهى فى تركيبها الفنى وطريقة صنع شخصياتها، لا تبين عن أثر فنى آخر غير المسرحية الظلية والأراجوزية، و كلاهما من فنون مصر المحلية.يظهر أثر المسرح الظلى والأراجوز فى مشهد طرح عوضين أرضاً واستغاثاته المضحكة بذيل حصان شيخ البلد، وبسروال زوجته وبعصبة رأسها... الخ.كما يظهر فى الأغراض العريانة التى تبين عنها بعض الشخصيات، والاستجابات المباشرة التى تقدمها الشخصيات الأخرى رداً على هذه الأغراض: الرشوة تقدم بصراحة وتقبل بصراحة. وعرض الزوجة جسدها يتم بلا نضال ويقبل بلا حرج من جانب الناظر. ونتائج عروض الرشوة المالية والجسدية مباشرة وآلية معا.

والضحك من الفلاح عوض ـ المجنى عليه ـ واظهاره بمظهر مغفل القرية هو أيضاً بعض من ضحك الأراجوز، الذى يتسم أحياناً بفقدان الضمير فقداناً تاما.

ومع هذا التبسيط الظاهر ـ بل بفضل هذا التبسيط تنطلق الشكوى الموجعة والسخرية

(١)و(٢) راجع لاندو. ص ص ٧٢ - ٧٣.

الدفينة من الحكم والحكام من هذه المسرحية القصيرة كما ينطلق الصاروخ الموجه فمن وراء الضحك الظاهر تقول المسرحية: فى مصر تلك الأيام لا يحصل المرء على حريته إلا إذا فقد كل شىء: ماله وشرفه معاً.

❋❋❋

لو تخيلنا داراً كبرى للملاهى يعمل على أرضها القراد، والحاوى ومسرح خيال الظل، ومسرح الأراجوز، والمحبظون، لاستطعنا أن نحيط بالطاقة التمثيلية الكبرى التى تمتع بها أهل بلدنا قرونا طويلة ـ أحيانا ـ وسنوات طويلة ـ أحيانا أخرى ـ قبل أن يفد المسرح البشرى الغربى إلى بلادنا على أيدى فرق أجنبية عديدة، ثم فى شكل فرق مصرية نبتت فى بلادنا، وأخرى عربية أتت لتزورنا من سوريا ولبنان.

ومن يزور اليوم سوق جامع الغناء بمراكش يجد هذه الصورة التى نتخيلها حقيقة واقعة. يجد مسرح الحلقة فى أشكال متعددة، ويجد مسرح الممثل الفرد، الذى يقوم وحده بجميع الأدوار، ويجد تمثيلاً عادياً يتعدد فيه المؤدى، ويشبه من قريب تمثيل المحبظين كما يجد العاباً مختلفة للحواة والمشعوذين، يشركون فيها الجمهور، ورقصاً شعبياً مخلوطا بالأداء التمثيلى الفكاهى وفراً للبهلوانات وألعاباً أخرى تكون فيما بينها فن الحلقات ـ أو الحلاقى ـ كما يقولون فى المغرب.

وهذا كله يدل على وجود دراما بشرية شعبية عرفتها الأقطار العربية فى مصر والشمال الأفريقى قبل أن يفد اليها المسرح البشرى الغربى بوقت طويل[١].



(١) أحيل من شاء أن يستكمل النظر فى الأشكال المسرحية الشعبية التى عرفها وطننا العربى وخاصة فى المغرب الكبير الى الدراسة الممتعة والنفاذة التى قام بها الدكتور محمد عزيزة، الباحث التونسى، والتى ترجمها عن الفرنسية الدكتور رفيق الصبان، وألحق بها دراسة أخرى عن فكرة المسرح والطقوس الإسلامية وعن الإسلام والمسرح الشعبى، بقلم رشيد بنشنب. كتاب الهلال . ابريل . ١٩٧١

الفصل الرابع

يدخل يعقوب صنوع

حينما جلس صنوع ليكتب المسرحيات التى اعتزم أن يؤسس بها «التياترات العربية»، لم يكن يستند، كما ظن هو نفسه، إلى تراث أوربا من موليير وشيردان وجولدونى وحسب، وانما نراه تزود كذلك من نبع الكوميديا الشعبية المصرية، كما عرفها خيال الظل والأراجوز، وتمثيل الشوارع ، بل أن مسرحياته لتظهر أيضا انه قد قرأ الف ليلة، وتأثر بها.

يظهر أثر فن الأراجوز واضحاً فى النتفة المسرحية المسماة «السائح والحمّار»[1]، كما يظهر بشكل أوضح فى مسرحية «الضرتين» التى يمكن اعتبارها دوراً من أدوار الأراجوز أدخل عليه صنوع بعضاً من التطويل، والتطوير أيضا - ثم فى المسرحية المليئة بالفكاهة الأراجوزية: « أبو ريدة وكعب الخير».

«فى السائح والحمّار»، يقوم الحمّار بدور الأراجوز المصرى التقليدى: ابن بلد خفيف الظل، فصيح اللسان، حريص على أن يستخرج المنفعة لنفسه باظهار الشطارة دائماً، يطاوع الغير - مؤقتا، ومهما اختلف رأيه معهم - مادام يتوسم الخير يأتيه منهم، حتى اذا ضمن لنفسه ذلك الخير، أطلق لسانه فيهم، وربما أطلق عصاه أيضا.

وأمام هذا الحمار - الأراجوز - شخصية أخرى من شخصيات مسرح الأراجوز، وهى شخصية الفقى الذى يتحدث باللسان الفصيح، فيغيظ ابن البلد العادى، الذى لا يفهم اللسان

(١) المقصود هنا الحمار - بتشديد الميم - أى المكارى، أو صاحب الحمار.

الفصيح، والذى يسئ الظن بمن يتحدثون به، على اعتبار أنهم يريدون استغلاله ـ بطريقة أو بأخرى ـ بالتمويه بالغريب من الالفاظ.

وفى هذه الشخصية التقليدية، يدمج صنوع شخصية أراجوزية أخرى هى شخصية الخواجة، ويضاعف من كمية الفكاهة فيجعل هذا الخواجة سائحاً انجليزياً مصمماً على أن يتحدث بالفصحى رغم أنه لا يحسنها، ومن ثم يرتكب أخطاء مضحكة.ثم يستخدم صنوع حيلاً كوميدية معروفة مثل المفارقة، بأن يجعل الحمّار يرجو السائح أن يحدثه بالانجليزية لأنه لا يعرف «لسان الفقهاء» الذى يتكلمه. ومثل سوء التفاهم اللفظى حين يصر السائح على أن يستخدم «العربيتى» فيظن الحمار ان السائح يريد عربة يركبها ويشد اليها الحِمار.

ثم يعمق صنوع سوء التفاهم حين يصرح صاحب الحمار للسائح أن حماره اسمه بلبل الصباح، فيروح السائح يفتش فى كتاب يحمله عن بلبل الصَباح هذا، ثم يعلن فى انتصار: ها قد وجدتها.كذلك يزيد صنوع من كم الفكاهة فى هذه النتفة المسرحية بأن يجعل الحمّار يصور لنفسه ـ ولنا ـ منظر السائح الإنجليزى وهو فى عربة يجرها حماره، ومعه الحمّار ابن البلد، والموكب العجيب يخترق شارع الموسكى، بينما الناس يسألون:

– الزفة دى جاية منين؟

ويرد الحمار: من قفا صاحبنا.

ولا ينهى صنوع مسرحيته القصيرة هذه، ولكن ما استخدمه فيها من شخصيات وحيل فكاهية، قد عرف طريقة إلى مسرحيات أخرى للكاتب.فشخصية الإنجليزى الذى يتحدث بلسان مكسور يظنه هو فصيحاً استخدمها صنوع فى منسرحية «الصداقة» حين جعل الخواجة نعوم، يتنكر فى شخص رجل أعمال انجليزى يعرف العربية الفصيحة بالطريقة ذاتها التى عرفها بها السائح، وذلك كى يختبر نعوم هذا ـ أو مستر هنجس ـ مدى اخلاص ابنة عمه له.

وشخصية المضحك الأراجوزى التى تظهر فى النتفة على شكل صاحب الحمار، تتكرر بصورة واضحة فى شخصية الملك، فى مسرحية «الضرتين»، وبصورة أوضح فى شخصية أبو ريدة وكعب الخير.

فى المسرحية الأولى: الضرتين، موقف تقليدى من مواقف مسرح الأراجوز: الرجل الحائر بين زوجتين، كل منهما تجذبه فى اتجاهها هى، حتى يضطر المسكين فى نهاية الأمر إلى القيام باجراء عنيف، ضرب إحدى الزوجتين ضربا يفضى إلى الموت، أو الهرب منهما معاً، أو تطليقهما معًا، كما يحدث فى مسرحية صنوع. وتبدأ مسرحية الضرتين بموقف تقليدى فى مسرح الأراجوز: موقف الزوجة التى تشكو من ظلم زوجها لها. فرغم أنها فى رأى نفسها جميلة وخدوم، وتقضى كل طلبات زوجها، إلا أنه ـ المذهول ـ يريد أن يتزوج عليها. مع أنه يكفيها أن تتزوق وتضع الملاءة على رأسها وتسير فى الغورية لتشترى دراعين بفتة، حتى يلتفت الناس كلهم إليها ويقولوا: دى جارية بيضة متخفية. ثم يودون لو وهبوا لها الدكاكين

كلها بما فيها، فى مقابل نظرة.

ثم يدخل الزوج، على استحياء، ليخبر زوجته أنه لم يأتها بمنافسة ولا زوجة، وإنما جاء لها ببنت طيبة «تبقى خدامة رجليكى وانتى تفضلى ست البيت».

وحين تأتى الزوجة الجديدة وتنفرد بها ضرتها، يقوم موقف معتاد فى الكوميديا الشعبية: موقف «النقار» بين ضرتين،إحداهما ، القديمة ـ قليلة المزايا بالنسبة للجديدة القادمة ـ فهى أكبر سناً، وأقل ملاحة، وهى فى مسرحية صنوع بلا أولاد ، بعد أن مات من أنجبتهم. فضلاً عن أن عشرة خمس عشرة سنة قد أورثت زوجها الملال منها.أما الجديدة القادمة فهى رمز الهناء المختبئ الموعود.

وفى «النقار» تتقاذف الزوجتان بالأوصاف. القديمة تعير الجديدة بأنها لن تكون أكثر من خادمة، والجديدة تنادى ضرتها بـ «يا أمى»، لتعييرها بكبر سنها.

ثم يحتال صنوع ليجمع بين الزوج وزوجته، القديمة والجديدة، وأخى الزوجة الجديدة فى مشهد واحد يطلب المجتمعون خلاله إلى الزوجة القديمة أن تشارك فى البهجة بالغناء، فإذا ،وافقتهم وغنت عيروها بصوتها «البشع»، فردت هى بأن أخا ضرتها هو صاحب الصوت البشع. وهنا يتطور المشهد إلى موقف أراجوزى واضح.فمن تقاليد مسرح الأراجوز التهكم من المغنى صاحب الصوت القبيح الذى يعتقد بأن صوته جميل، وينطلق فى الغناء فيتناوله لسان الأراجوز بالتقريع، وعصاه بالضرب.

وفى هذه المسرحية يتطور التقريع إلى خناقة بين صابحة الزوجة القديمة، وبين بعجر، أخى الزوجة الجديدة، لا تلبث أن تشترك فيها الزوجة الجديدة. ويقوم الزوج بدور المخلص، فيناله أكثر من الجزاء التقليدى للمخلص. لا يقتصر الأمر على تقطيع هدومه، بل تعضه صابحة، وتهدده فطومة ـ الزوجة الجديدة ـ بنتف لحيته، ثم تزايد صابحة على فطومة بتهديد الزوج بخرق عينيه «وتخريق عينى الأراجوز هو أيضا من تقاليد المسرح الأراجوزى».

وفى أثناء هذه المعركة الرباعية يدور فاصل من الردح الشعبى الأصلى. الزوجة القديمة تصرخ: يادهوتى، دا سقطنى، فيقول لها بعجر وهل العجوز مثلك تستطيع ان تحبل؟ وبعجر يستنجد بزوج أخته، لأن صابحة قد طيرت من رأسه انفاس الحشيش التى جذبها قبل الزيارة «لزوم السلطنة»اوتنتهى المسرحية بمشهد الطلاق المزدوج، وينعم الزوج بالحرية لحظات، لا تلبث بعدها صابحة أن تعود اليه وتقول:

صابحة: يامِلك، وحياة المرحوم محمود انك ما تكسرش بخاطرى، وحياة العيش والملح والخمسة عشر سنة اللى عشناهم سوا.

ملك: طيب، علشان خاطر عيون أسيادنا دول اللى شرفونا الليلة برؤياهم رايح أردك.

وهكذا ينهى صنوع مسرحيته مخلصا كل الإخلاص لتقاليد مسرح الأراجوز. فالأراجوز

شهم، ضعيف أمام دموع النساء، خاصة من تحدثه عن «العشرة» وضرورة صيانتها. لذلك يرد «ملك»، زوجته صابحة اليه. والأراجوز ـ بوصفه ممثلا فى مسرح شعبى ـ يهمه أن يرضى جماهير النظارة، وهؤلاء دائما فى صف المظلوم والضعيف، وأميل فى الغالب إلى طلب رد العدوان على صاحبة البيت «فضلا عن أن هذا رأى المؤلف أيضاً».

لذلك يتوجه «الأراجوز» إلى «أسيادنا اللى شرفونا» بالحديث ويعلن لهم انه قرر اعادة الزوجة إلى عصمته اكراماً لهم.وتنتهى المسرحية وقد رضى الجميع: الزوج وزوجته والنظارة والمؤلف. وأقول المؤلف، لأن صنوع فى هذه المسرحية لم يكن يقدم عرضاً أراجوزياً وحسب.إن المسرحية أراجوزية فى أساسها، فى الموقف الرئيسى منها ـ موقف الزوج بين زوجتين، ولكن صنوع يكسو هذه النواة بكساء واضح من كوميديا النقد الإجتماعى.

هو مثلاً يحاول ـ قدر ما تسمح به حدود هذه الكوميديا الأراجوزية ـ أن يعرض مشكلة الزوجة المخلصة المحبة لزوجها التى تفاجأ بضرة لها تدخل البيت ـ باسم الشرع ـ وتنازعها ملكية أكثر الناس قرباً منها وهى مضطرة ـ من بعد ـ أن تحسن لقاء هذه الضرة، ومدعوة من زوجها ومن الغير إلى أن تعيش معها على وفاق كأنما هما أختان. بل انها لا تملك حتى مجرد الاحتجاج، لان زوجها يستخدم حقاً مشروعا. إذ ذاك يقوم فى نفسها صراع بين مطالب قلبها وضرورة تأمين حياتها من جهة، وبين هذا المثل الأعلى الإجتماعى الذى يرسمه الزوج ومن لف لفه، ليهيئ لنفسه سبل العيشة الهنية فى عش به دجاجتان!

وفى سبيل عرض قضية الزوجة، يعطى صنوع لصاحبه فرصتين طويلتين لشرح وجهة نظرها عن طريق المونولوج. بل يجرى على لسانها كلمات تحمل أفكاراً جريئة: أما احنا يا نسا عبط اللى بنآمن للرجال، والحق على أنا ما انبسطش وأنا صبية. يعنى الضبط نابنى منه ايه؟ هم الرجال يطمر فيهم؟

فهذه فكرة أوربية، غريبة على فكر المرأة الشرقية المضطهدة.

وهو يجعل صابحة تقول فى مكان آخر: آه ياخسارة، احنا يانسوان ما نقدرش نتجوز اتنين وإلا كنت أدخل على جوزى «ضر».

وهو يجعل الزوج يتهيأ فى آخر المسرحية، وقد تخلص من زوجتيه معا، لقبول مبدأ الزوجة الوحيدة. أما بردى أنا لا بد انى اتدبق على بنت حلال ولا اتجوزشى عليها، لان اللى بده يجعل عيشته نكد يدخل على امرأته ضرة.

ثم يدخل صنوع الزوجة فى هذه اللحظة المناسبة، ويجعلها تستعطف وتتوجه إلى الشهامة الشعبية، فيعيدها الزوج إلى عصمته، وينتصر المبدأ الذى دعا اليه المؤلف ـ مبدأ الدجاجة الواحدة فى العش الواحد، بينما يغنى الزوج فى آخر المسرحية:

أما اللى بده يعيش فرحان   ما يعملوش قلادة من النسوان.

وبهذا يطور صنوع «الدور الأراجوزى» بالتوسع فى عرض القضية التى يشملها الموقف الأساسى، وبادخال حيل فنية معروفة فى المسرح البشرى مثل المونولوج، وبمحاولة التعمق فى رسم الشخصيات ثم بالاستعانة بالأغنية أثناء المسرحية وفى نهايتها.

وتكون النتيجة: قيام الشكل الأول من أشكال كوميديا النقد الإجتماعى يؤديها البشر لأول مرة، بعد أن كانت تصاوير ابن دانيال وغيره من المخايلين تتولى عن البشر هذه النتيجة.

✲✲✲

عل أن أوضح صور الفن الأراجوزى عند يعقوب صنوع ما نجده فى مسرحية أبو ريدة وكعب الخير. إن النقد الإجتماعى هنا قليل. إن قصة المسرحية هزيلة، لا تكاد تذكر، فهى تدور حول رغبة الآنسة بمبة، الثرية المترفة فى تزويج خادمها النوبى أبو ريدة، من الفتاة التى يذوب بها عشقاً، كعب الخير. وبمبة حريصة على هذا الزواج لأنها تعز خادمها أبو ريدة، فهو يضحكها ويسليها على حد قولها. ومن جهة أخرى، تحاول الخاطبة مبروكة أن تزوج بمبة من التاجر الثرى الخواجة نخلة، فتبدى بمبة تمنعاً، وهى الراغبة.

وتنتهى المسرحية بالزواج المضاعف المشهور فى الكوميديات الغربية، خاصة كوميديات عصرالنهضة.

ولكن ما يلفت النظر فى هذه المسرحية ان قصة «زواج السادة» التى تتصدر المسرحية فى أعمال صنوع الأخرى: «بورصة مصر» و «الصداقة» و «الأميرة الإسكندرانية»، و«العليل»، تتراجع هنا إلى الخلف ويتصدر المسرح قصة أبو ريدة وكعب الخير، ومحاولة الأول الدائبة للتقرب إلى غزاله النافر، وإصرار هذا الغزال على النفور ـ لا عن قلى ـ وإنما لأن الغيرة تأكل قلب كعب الخير، فهى تتهم المتقدم لخطبتها بأنه إنما يحب فتاة أخرى هى بخيتة.

وبهذا تأخذ المسرحية شكل عرض مسرحى تجعلنى طبيعة الكوميديا فيه اسميه أراجوزيا، يتمركز على المسرح، بينما يحيط به متفرجان من علية القوم هما: بمبة وخطيبها نخلة. وهما متفرجان من النوع الإيجابى، لا يكتفيان بالفرجة بل يتدخلان ويواجهان الأحداث، ويحرصان كل الحرص على أن يتزوج أبو ريده من كعب الخير بما يبذلان من وساطة ومال.

«أما أبطال العرض المسرحى فهم: أبو ريدة الذى يقوم بدور الأراجوز[1]، وخطيبته كعب الخير، التى تقوم بدور الخطيبة العاصية ومبروكة، بنت البلد ذات الخبرة الواسعة، فى شئون الغرام والزواج. المتلهفة دائماً على إتمام الصفقات لما تدخله فى جيبها من مال وليس لما

(١) أراجوز طلا وجهه باللون الأسود، كما فعل الكسار فيما بعد.

تجمعه فى الحلال من رؤوس.

تتركز المظاهر الأراجوزية فى المسرحية فى المنظرين الخامس والسادس.يدخل أبو ريدة فى المنظر الخامس على الموجودين: بمبه وخطيبها نخلة، والحاجة مبروكة فيدور بين النوبى والخاطبة الحوار التإلى:

أبو ريدة: مين بيندهنى؟ هما المسماسيلات جاتت؟
مبروكة: احنا ما احناش فى المسماسيلات يا أبو ريدة احنا فى جوازك.
أبو ريدة: اتجوزينى يا هاجه، اتجوزينى، أهسن الهب مموتنى.
مبروكة: يوه، أنا اتجوز بربرى؟ بعد الشر، البركة فى أبو ابراهيم جوزى، وإلا قالوا لك قلة رجاله؟!
أبو ريدة: لا موش انتى اللى تجوزنى، أهنا ما نفسناش فى العجايز.
مبروكة: هو أنا عجوزة يابربرى؟ جاك عجز فى عينك والله ما تستاهل انى أتوسط لك. «إلى بمبة» أقول لك ياستى والله ياخسارة كعب الخير فى البربرى ده.
أبو ريدة: كئب الهير هسارة فينا؟ آه من الهب، الهب، هوه الهب اللى بيسمنا الكلام الجاسى المر، اهنا وجعنا فى أرضك ياهاجه مبروكة، اشفجى على أبو ريدة.
نخله: سامحيه ياحاجة علشان خاطرنا.
مبروكة: (إلى نخلة) والله لولا خاطر عيونك ياخواجة نخلة ما كنت أتوسط له وأكلم له كعب الخير.
أبو ريدة: ايوه يا امى الهاجة، علشان هاطر ايون الهواجة نهله كلمى لنا كئب الهير.
مبروكة: طيب، بس المهر فين؟
أبو زيدة: المهر أهو فى جيبنا. انتى يهسب اهنا مفلس. (ثم يخرج من جيبه ريإلات) افتهى ايدك يا امى الهاجة الأجوزة.
مبروكة: قلت لك ما تقولش عجوزة، ما عجوز الا انت .
أبو ريدة: طيب افته ايدك ياصبية.
مبروكة: (تفتح يدها) وادى ايدى.
أبو ريدة: (يعد) وهد الله، واهد، اثنين: أبو ريدة وكعب الخير.
أبو ريده: (إلى مبروكة) بجى اهنا جلنا كام؟
مبروكة: قلنا اتنين.
أبو ريدة: صهيه ياصبية صهية بجى، وهد الله، واحد اتنين: أبو ريدة وكئب الهير، تلاته اهنا وامى مبروكة، أربعة وستى بمبه ويانا، همسه والهواجه نهلة إلا البيئة، وبس ما بجاشى معنا ولا همسه.
بمبه: (إلى مبروكة) رجعى له فلوسه، المهر ده على «تعطيها عشرين ريال» خدى.
أبو ريدة: كتر هيرك ياستى، الله يهليكى « يقول لمبروكة» هاتى لنا بجى الهمسة فرانسايإهاجة.

مبروكة: (تضع جميع الريإلات فى جيبها) بعدين، يعنى أنا رايحة أهرب بهم، ولا رايحة أكلهم؟

أبو ريدة: لا، اهنا ما نشككوش، هات الريال بتوعنا. أبو ريدة هنا يقوم بالتهريج الأراجوزى بما فيه من خفة دم وسلاطة لسان ومكر شعبى، يصارح الخاطبة بأنها عجوز، فلما تغضب هذه وتهدد بعدم اتمام الصفقة يغير الأراجوز رأيه ـ مؤقتا ـ ويسميها صبية، ثم ينسى هذا التنازل ويسميها «العجوزة» ويعود فيسحب الصفة المكروهة تحت تهديد من نوع آخر، تهديد بأن «تردح» له الخاطبة مبتدئة بعبارة: « والله ما عجوز إلا انت» وفى رأسها سلسلة طويلة من الشتائم يعرفها الأراجوز جيدا، وتعرض لها مرارا من نسوة عجوزات من أمثال الحاجة مبروكة. لذلك يكون إلانسحاب السريع.

ويبدى أبو ريدة فى هذا المشهد الفطنة ذاتها التى يبديها الأراجوز إزاء من يحاولون انتهاز الفرص لسلب ماله أو الضحك عليه بوسائل مختلفة ، لا يستحى أبو ريدة من الموقف ـ موقفه بوصفه خاطباً يهمه حسن التأثير فى الخطيبة والخاطبة معاً، وإنما يطالب بواقعية، شعبية صريحة بأن تعيد له مبروكة ريإلاته الخمسة، بعد أن حصلت على أجرها من الخواجة نخلة، ولا ينطلى عليه ما تحتج به مبروكة من أنها لن تهرب بالريإلات ولن تأكلها. ان «أبو ريدة» رجل فطن، ولا يقرض أحداً، ولا ينقذ مبروكة من لسانه السليط ومطالبته الملحة سوى تدخل نخلة، الذى يعوض أبو ريدة عما فقد من مال.

وتدخل كعب الخير فى المشهد السادس، وبظهورها تزداد الفكاهة فى المسرحية، فهى تصر فى عناء لا يتزحزح على أن ترفض الزواج من «أبو ريدة» ويقول لها هذا إنه سيعطيها ثلاث فرص للموافقة بأن ينادى ـ كما يحدث فى المزاد ـ ألا أونا، ألا دوه، ألا تريه. ولكنها لا تتزحزح أيضاً، حتى بعد النداء الثالث، ويفك أبو ريدة شال عمامته ويعطى طرفيه لمبروكة وكعب الخير بعد أن يلفه حول عنقه ويطلب إليهما أن تجذبا الشال فتفعلان، حتى يتدلى لسان أبو ريدة من وشك إلاختناق، كل هذا وكعب الخير سادرة دلالها، لا تلين.

لا تنهار مقاومتها إلا حين يدخل أبو ريدة المطبخ ثم يعود ومعه سكين يهدد بقتل نفسه بها، اذ ذاك تتأكد كعب الخير انه يحبها فعلاً وتوافق على الزواج به، وسط تهانى بمبه ونخله، وتعليقات مبروكة اللاذعة المتعجبة، لان حباً قوياً كهذا «الحب الجد بتاع قديم الجدود » لا يزال موجوداً حتى الآن.

وتنتهى بهذا المشاهد إلاراجوازية فى مسرحية: أبو ريدة وكعب الخير. غير أن هذه المشاهد ليست كل ما فى المسرحية من عناصر، فرغم أن جانب الترفيه فى المسرحية يحتل الجزء الأكبر منها، فإن صنوع لا يهمل النقد إلاجتماعى فى مواضع كثيرة منها.

أبو ريده ينقد تصرفات «المسماسيلات» صديقات بمبة، اللواتى لم يسألن عنها فى فترة مرضها، فلما شفيت، عدن للزيارات الكثيرة، واحدة تأتى فى الصباح ولم يشرب أهل البيت

القهوة بعد، وأخرى تأتى قبل الغداء لتتغذى، وثالثة قبل العشاء لتتعشى، كأن البيت تكية.

كذلك يرسم أبو ريدة صورة لسوق الخضار بما فيه من خدم وطباخين وكمريرات وجزارين «افرنجى»، ويشكو من أن باعة الخضار قد بالغوا فى الأسعار، وأن واحدا من الخواجات «ببرنيطة طويلة زى البلاص» قد خطف منه خستين، فضربه أبو ريدة وقامت معركة كاد أبو ريدة يذهب بعدها إلى السجن، فقد أمسك به «قومسيونجى نضرانى» ولولا تدخل ابن عم أبو ريدة، الذى يعرف لغة هذا القومسيونجى لحدث ما لا تحمد عقباه، فقد تفاهم مع القومسيونجى وأوضح له أن الحق على الخواجة سارق الخس!

وتنتقد كل من بمبة ومبروكة الخادمة كعب الخير، لتعاليها على أبو ريدة، بدعوى انه بربرى، بينما تكشف مبروكة تمنع بمبة عن الزواج من نخلة، وتوضح أنها تحب نخلة من زمن وتدعى فقط انها لا تعرفه.

فعنصر النقد الإجتماعى الذى يدخله صنوع فى سائر مسرحياته ليس مهملا هنا، وان جاء عرضا ولم يقصد له أن يبرز فى هذه المسرحية الترفيهية.

✲✲✲

على أن أهم ما فى هذه المسرحية - بالنسبة لمستقبل الكوميديا - انما هى البراعة الفائقة والرقة الكبيرة التى صور بها صنوع شخصية الخاطبة، مبروكة وهى أنجح شخصياته على الاطلاق وأكثرها قدرة على الإقناع.

تدخل مبروكة علينا دخولا قادرا، ولا يزايل المسرحية حضورها القوى حتى النهاية.

ما أن تطلق النداء الشعبى المعروف: «دستور يا أصحاب البيت» ويؤذن لها فى الدخول، حتى يروح لسانها النشيط يتناول كل شىء بالوصف والتعليق، تقول لصاحبة البيت بمبة:

مبروكة: (تدخل) يوه، دا انتى ياعينى بسم الله ما شاء الله، يا صباح النور عليكى، ازيك ياست بمبة، بعد الشر عليكى، كنا سمعنا انك من غير شر، العدوين ما انتيش ناصحة، أزيك دلوقت، مش أحسن؟

وتشكرها بمبة بكلمتين، فتمضى مبروكة فى اطلاق الألفاظ والعواطف والأفكار من رشاش فى فمها لا يهدأ أبدا، تبدأ بتملق صاحبة البيت، والتقرب منها لتصل إلى الموضوع الذى قدمت من أجله وهو تزويج بمبة من الخواجة نخلة:

مبروكة: الصلا على النبى أحسن. ده نهار مبارك، والله لو كنت منك ياستى لا علق لى حته شبه واتبخر بفاسوخ لاجل ما تخزى العين عنك، لان اللى صابتك ياكبدى دى عين

ياقلبى، لما بتخرجى والناس بتشوف وشك ده اللى زى طبق الورد بتشهق فيه العين، يخى الله بجازى ولاد الحرام،يعنى بيجيلهم ايه من الأذية دى؟ يا ترى راح يخسروا حاجة أن كانوا يصلوا على النبى؟والله بركة ياستى اللى قمتى بالسلامة، ده ألف نهار أبيض اللى كدتى العدوين وخطرتى فى قصرك مثل عاداتك، دانتى ياعينى مالكيش حبايب، يخى ربنا أولا ومطلع لكى، ياعينى انتى عاوزاهم فى ايه؟ خيرك بزيادة وبيتك مخزون من كله، ربنا يجعله عمار بحسك ولا يحرمنى من شبابك يارب.

وتنتبه بمبه لهذه الإشارة إلى «خيرها» وما تتضمنه من استعطاء فتقول وهى راغبة فى أن تسهل صفقة مشتروات للحاجة مبروكة[1].

بمبة: انتى نسيتى تجيبى لى فاتورة الحرير اللى قلت لك عليها؟

مبروكة: يوه، انسى ازاى؟ لا هو أنا عندى أعز منك؟ دى معايا من نهاريها، انا رحت أجرى على وشى لما جبتها، بس كان المدهول على عينه عيان[2]، يارب خلصنى منه بساعة رضا، على خير، وان ما كنش المسخم على عينه يابنتى ما كنت جبتها لك من نهاريها «تديها الفاتورة» أهه ياستى اتفضلى، شوفى البنفسجى ده، يامحلاه، وإلا الاخضر، اسمعى كلام أمك الحاجة وخدى لك من كل لون بدله، ده صاحبهم راجل طيب وأمير ويتوصى بك.

وهنا تكون مبروكة قد وصلت إلى منطقة الهدف الثانى والأهم، صفقة زواج بمبة ونخلة فتحول الحديث متعمدة من البضاعة إلى صاحب البضاعة.

مبروكة: يوه دا تاجر مشهور، دكانه فيها من كلشى وعنده سبل وبرشات، ده ما فيش أخوه فى الحمزاوى فاتح أربع دكاكين.

بمبه: طيب اقطعى لى من كل واحدة تلاتين دراع، بس خليه يكيلهم لك طيب ويقول لك على آخر سعر.

وتجد مبروكة أن السمكة لم تلتقط الطعم بعد، فتقبض عليها قبضاً وتوجه نظرها اليه.

مبروكة: يوه ياعينى من جهة السعر ما تفتكريش، انتى عارفاه هوه مين؟
بمبه: لا ما اعرفوش.
مبروكة: ولا تسألنيش ياعينى عنه؟
بمبه: أسألك ليه، أنا مستخوناكى؟
مبروكة: يوه، مش قصدى، أنا باقول لك تسألينى لانك لما تسمعى إلاسم تعرفيه.

---

(١) مبروكة، كما هى الحالة مع كثيرات من أهل مهنتها، دلالة الى جوار أنها خاطبة.
(٢) لاحظ الواقعية فى هذا الموقف التقليدى الذى تتخذه بنت البلد من زوجها: الحب الذى يحمل شكل الكراهية السطحية.

بهية: ليه هوه قريبى؟

وعند هذه الكلمة المشجعة: «قريبى» تقفز مبروكة إلى هدفها مرة واحدة.

مبروكة: ما هوش قريبك، لكن فى نفسه يقرب لك خلينى أقول لك عنه وأفهمك بالعبارة، بقى التاجر ده انتى تعرفيه كل المعرفة، ده الخواجة نخلة.

بهية: ايوه احنا بنتقابل فى السهرات.

مبروكة: حكى لى ياعينى بكله، وقال لى انه يحبك بكل قلبه.

وترد بهية ببرود متعمد، لتستفز الحاجة مبروكة إلى مزيد من الكلام:

بهية: كتر خيره.

مبروكة: كتر خيره وبس؟ دا راجل عدل الحبايب، تدخلى بيته تلاقى دا الجوارى، ودا الفضى والمرايات، وفرشه ياعينى اسطوفه حرير تغرق فيها النارلجة، وأما ياعينى الخزاين فيهم المسكرات بالفرد، وأمه دى خليها على جنب، تتحط على الجرح يبرد، ست أميرة حلاوة الدنيا فيها، ولسانها بينقط شهد، واذا قعدت ياستى ساعة وياها ما بدكيش تفارقيها العمر كله، يابخت اللى تتجوزه وتعاشره أمه، تبقى عيشتها هنية. وهو التانى والنبى يابنتى، وحياة من يأمنك على شبابك ونور عينك وعافيتك انه جدع زى عود الخزيران ولسه ما دخلش دنيا وشاب صغار، ويهنا لك. بقا اسمعى نصيحة أمك الحاجة، الوليه الغلبانة اللى قد أمك اللى ما تعرف تحت ربها حيلة، وحياة أولادى يابنتى أنا أريد لك كل الخير.

ويأخذ كلام الحاجة يؤثر فى بهية، فتبدأ فى التقليل من مظاهر التمنع، وتطول عبارتها فى الرد على الخاطبة:

بهية: الخواجة نخلة فى الواقع راجل عظيم، انما انا ما بديش اتجوز.

ولكن مبروكة لا تأبه بهذا التمنع الضعيف، وتمضى قدما كى تستخرج الموافقة.

مبروكة: ده حرام عليكى يابنتى، انتى لسه شابه صغار وما فرحتيش بالدنيا، اقبلى علشان خاطرى، وتعاودى تقولى الله يسترك يامه الحاجة، وتبقى تذكرينى بالخير ايوه... ايوه... انا شايفه من عينيك انك راضية وقلبك مايل له، شوفى وشك احمر ازاى لما سمعتى سيرته، وأنا كمان قلت له يبجى هنا بحجة الفواتير، ديكى الساعة أكون انا خاضرة وان شاء الله يحصل النصيب على يدى ويبقى عليكى الحلاوة.

بهية: أنا ما احبش اكسفك يا امه الحاجة.

وحين تنتهى مبروكة من إتمام هذه الصفقة، وتدخل بهيه لتتزين تمهيدا لملاقاة الخطيب، تطلق الخاطبة لسانها بالتعليق على مسلك بهية:

مبروكة: دى عذبتنى ونشفت ريقى، وهيه زى الولاد الصغار، أجيبها من هنا تروح من هنا... باين عليها بتحبه من زمان، ما صدقت لما قلت لها، قال وكانت عامله روحها ما هيش عارفه، يوه من النسوان وحيلهم وتقلهم.

ثم نتبين أن الحاجة مبروكة هى فعلا «بنت فن»، كما تسمى نفسها، فقد ادعت للخطيب أن بهية تميل إلى آخر، فجن جنون نخلة، وأخذ يعدها بالعطاء الجزيل لو هى أتمت الصفقة.وإلى جوار ما يجلبه لها فنها من عائد مادى، نجد مبروكة مهتمة بهذا الفن من أجل ما يسبغه عليها من لذة الإداء الناجح، إن مبروكة ـ شأنها شأن كل خاطبة مقتنعة بمهنتها ـ تجد مسرة وراحة فى كل مرة تقرب فيها بين رجل وامرأة، مثلما يجد الفنان لذة فى أن يخرج للناس عملاً ناجحاً ومقنعاً.إن الزواج ومن ثم الحب، هو موضوعها، ولها مصلحة معنوية كما هى مادية فى أن يجرى قارب الحب والزواج فى ريح رخاء، من أجل هذا تتأثر مبروكة تأثيراً واضحا بالحب المخلص الذى يبديه أبو ريدة لكعب الخير، وتحث الأخيرة على أن تقبل خطيبها قائلة:

مبروكة: ادى الحب الجد بتاع قديم الجدود، شوفوا ازاى رايح يموت نفسه... (إلى كعب الخير) ارضى بقى يا بنت الزربون، جاتك داهية.

***

هذه هى الشخصية القادرة التى رسمتها ريشة صنوع ونفثت فيها حيوية كبرى، تنبع من دقة ملاحظة الفنان للناس من حوله، وقدرته على رسمهم عن طريق التعمق فى نفوسهم، ومواجهتهم ببعضهم فى مواقف واضحة منتزعة من الحياة، ثم ادارة الحوار بينهم ـ الحوار العاطفى واللفظى ـ فى نغمات نتبين على الفور رنة الصدق فيها.

إن نجاح صنوع فى خلق الحاجة مبروكة، كان ايذانا بميلاد الكوميديا الاجتماعية المصرية.

ولنذكر أنه قد سواها بكل هذا القدر من الإقناع، ولا سوابق لها أمامه فى أدبنا المصرى، اللهم الا خاطبة ابن دانيال المسماة: أم رشيد، وهى لا تتفق مع مبروكة إلا فى الحرص على المال، واتمام الصفقات، وإن كانت الصفقات فى حالة أم رشيد مريبة، ذلك انها من النوع الذى يجمع بين الوساطة الشريفة وبين القوادة.

وفيما عدا هذا تبدو أم رشيد ـ كشخصية ـ مجرد دمية بالقياس إلى مبروكة، ينقصها حيوية الأخيرة، وحيلها التى لا تنضب، ونفاذ نظرتها فى الناس وفى الأشياء إلى جوار روح الفكاهة الواضحة الذى تتمتع به وهذا فارق كبير أضيف إلى رصيد الكوميديا المصرية بفضل صنوع.

إلى جانب مبروكة، نجح صنوع فى خلق كثير من شخصيات الكوميديا الشعبية التى عرفت طريقها من بعد إلى مسرحنا، وإن كانت ـ ربما باستثناء نعمة الله الشامى ـ أقل جودة وعمقا من مبروكة.

والخواجة نعمة الله، هو الشامى الفحل، الشهم، الطيب القلب السريع التصديق، المندفع، المتمسك بالقيم الشريفة، الحريص على مصالحة المادية مع كل هذا، لا يفرط فيها لانها

تعادل روحه، هو الشامى التقليدى الذى شق طريقه ـ بعد هذا ـ بنجاح فى أعمال فنية كثيرة فى مصر ـ فى المسرح والسينما معاً.وصنوع يعرضه ليضحك معه، ويضحك منه فى وقت واحد.

حينما نلقاه فى مسرحية «الصداقة» نجده ـ كما ينبغى لكل فارس مثله ملىء بالحياة والعاطفة ـ غارقاً لشوشته فى غرام امرأة نصف اسمها صنفصف. ما أن يلقى ابن أخيها نجيب، حتى يروح يتمدح به لأنه من «رائحة الحبايب»:

نعوم: ما ألطف زيتك، وما أظرف شويربك، ولك، الله يحفظك لبيك نعمة الله... وين عمة جنابك حتى داعيكم يصبح عليها، كيف مزاجها الشريف؛ عسى الله تكون بخير.

ويطمئنه نجيب على صحة عمته، ويعرض عليه أن يستدعيها له، فيسارع نعمة الله بمنعه:

نعمة الله: ما يلزم تتعب خاطرك ياخواجة نجيب، خليها على راحتها تتزوق وتتزبرق وتحط ها الرشوق وتصير تحفة لمن ينظرها، موهى شابه؟

وينفرد نعمة الله بنفسه فيشكو بتاريخ الغرام.

نعمة الله: حقا اللى سماها صنفصف ما غلط، لان من ساعة ما شفتها لوقتنا هذا حاسس بعقلى مصنفص وقلبى متولع ولا عارف أساوى لا شغل ولا مشغلة، حتى اجانى أكم شوال فستق، الله وكيل ما عرفت أصرفهم، وطول النهار ما بافتكر إلا فى صنفصفتى وبالليل ما باحلم إلا بها، ايه، هيه صارت تجارتنا على الحال أخيرا، أولة امبارح شفتها فى المنام كأنها بدر.أنا سامع، الله وكيل، حس جاى لهونى، لا بد انها صنفصفتى، ما تدق ياقلبى تانشوف اذا احمر وجهى لان عندما تقترب لهونى باصير خجلان ومستحى (يطلع مراية من جيبه وينظر فى وجهه) فى الواقع وجهى صار احمر مثل الطربوش اللى على رويستى... أما اليوم لازم أعمل لى شو شقفة جراعة واكلمها هيكى بدون خشو وخجل، وأقول لها مثلا، دخلكم، شو بدى أقول لها؟ ايه، وقت الله يعين الله.

وتدخل المتصابية صنفصف فيستقبلها نعمة الله هذا الاستقبال الفحل، الحار:

نعمة الله: ايه، نهارك سعيد، نهارك أبيض، نهارك زى الحليب، نهارك زى القشطة، يا صباح النور، يا صباح الهنا والسرور، حلت علينا البركة (فى نفسه) ان ما كانت دى جراعة، الله وكيل ما با عرف الجراعة شو حالها، إلا خبرونى، الجراعة مو هيكى؟ (إلى صنفصف) ازاى جنابك؟ عسى الله تكونى حايزه الصحة التامة، أنا ما باسأل إلا عن صحة جنابك، وهاده كله من دعايا، الله بيعلم أنا من لحظة إلى لحظة باطلب لك من ربنا بأن ينعم عليكى بما تريديه.

صنفصف: كتر خيرك، القلوب عند بعضها.

نعمة الله: يحرس لى تمك.

صنفصف: ايه؟

نعمة الله: (فى نفسه) وينك ياجرأعتى؟ بيساعدنا الله (إلى صنفصف) الله وكيل و... ايه مو رق قلبك علينا؟ إلا قولى لى: عندك رجال مثل حكايتنا أطيب، ولا الجدعان اللى بيتمعشقوا بدون جنس فايدة؟ احنا رجال تمام، ما بدنا إلا فى الحلال.

ويمضى صنوع فى تصويره لشخصية الشامى: فى لهفته على تجارته يوضح كم هو حريص على أن يزوج ابنة أخت خطيبته من خواجا انجليزى لا يعرف عنه شيئاً، لمجرد أن هذا الأخير وعده بأن يفتح له محلاً تجارياً يكون فرعاً لتجارته الواسعة فى انجلترا.

وفى حرصه على مصلحة وردة خطيبته يسب خطيبها ويتهمه بالخداع لأنه لم يعد يراسلها ـ يفعل هذا دون أن يتحقق مما حدث فعلاً، فلما يتبين أن الخطيب برىء يكون اعتذاره المندفع أيضاً، الذى ينتقل به الخطيب من النقيض إلى النقيض:

نعمة الله: دخلك تسامح داعيك على السب اللى سببته لجنابك، أنا رايح أشيلك من جهنم وأوضعك فى الجنة.

ولكن نعمة الله ـ إلى جانب فضائله الكثيرة ـ قليل الذكاء إلى درجة ظاهرة. حين يتبين للجميع أن الخواجا الانجليزى انما هو نعوم، خطيب وردة،. قد جاء من انجلترا متنكرا حتى يمتحن اخلاص الخطيبة، يسأل نعمة الله فى سذاجة:

نعمة الله: بحضى ما فهمت ها الصورة، هادا! ملعوب جميل، ايه، هيكى المصريون والانجليزيون والاثنان يربحان كأن كله كلام زور ولا طيب؟

وهكذا ولد فى مسرحنا هذا النموذج الأصلى الطيب لشخصية الشامى، وهى التى عرفها مسرح الكوميديا المرتجلة من بعد باسم الأبضاى، ولم تلبث أن وجدت لها فنانين قادرين كثيرين يؤدونها لعل أفضلهم جميعا قد كان الفنان الراسخ القدم: بشارة يواكيم.

❊❊❊

إلى هاتين الشخصيتين البارزتين، أضاف صنوع شخصيات أخرى انتزعها من الواقع المحيط به، وأصبحت فيما بعد نماذج تتردد كثيراً فى الكوميديا الشعبية.هناك طائفة من الخدم، المتنوعى الطباع والجنسيات يقف على رأسهم الخادم سعد، فى مسرحية «العليل» خادم كثير الحركة، فصيح اللسان، لا يتردد فى التعليق على السادة، مادام أمر هؤلاء لا يعجبه.وهو يعمل فى خدمة طبيب أرمنى فى حمامات حلوان، ومهمته الرئيسية استقبال الزبائن، وتلقى عطاياهم.يرى سعد أحد هؤلاء الزبائن مقبلاً، فيقول:

سعد: بدينا وبدى الخير علينا، أهه واحد افندى داخل بترابه وعفاره، لما نروح نستأبله، أمال ايه؟... احنا البقشيش ما بينقطعش من جيبنا.

ويتبين أن القادم مصاب بالفأفأة، فيتحول استقباله إلى مشهد هزلى من النوع الذى

تهش له الكوميديا الشعبية.القادم اسمه الياس، وهو يدخل محاولاً أن يقول:

الياس: (يدخل ومعه صندوق ماسكه فى يده) صا. صا. صا. صا. با. با. باء
سعد: ها. بقى المرحوم بابا مات صبابا، وحضرتك انقهرت عليه وتشوشت وجيت تطبيب هنا.
الياس: لا، لا، صا، صا، صا، با، با، ح الخير. صباح الخير.
سعد: (فى نفسه) دا المسكين، ألكن (إلى الياس) أماماية حلوان تفك لسان المربوط.
الياس: الحا، حا، حا.
سعد: جينا سوق الحمير (إلى الياس) حضرتك جيت راكب حمار. يعنى حا، حا.
الياس: لا، لا، الحا، حا، حا.
سعد: الحارة، بدك تقول وإلا الحاصل؟ ما تفسر ... الخ.

وبين هؤلاء الخدم أيضاً جودة فى مسرحية «العليل» وهو النوع البلدى، من الخدم، النوع الذى يؤمن بأنه وسادته فى صف واحد، بحكم العيش والملح فمصلحته مصلحتهم، وهو حريص على مصلحة السادة بطريقته الخاصة، فهو مثلاً ينصح صاحب الدار العليل بأن يستعين بسحر الشيخ على بدلاً من اضاعة الوقت والمال على الأطباء.

ومنهم الخادم المصرى «المسخة» شبه الريفى فى شكله ومزاجه، وفى تطلعه غير «المشروع» لمن هم أحسن منه، وتصويره الفكاهى لا ناس يراهم ولا يقرهم ولا يستطيع أن يفهمهم وهؤلاء يمثلهم حسنين فى مسرحية «الصداقة» فهو ـ على هيئته الزرية ووضاعة حالة ـ يعشق الخادمة الأوربية كارولينا:

حسنين: (ينظر كارولينا ويقول فى سره) ما شاء الله يا دهوتى على جمال دى البنت، دا ايه دا، شىء يجنن، يارب تكون عشقتنى زى ما عشقتها، يخى أنت مجنون يا واد، بالله رايحه تعشق فيك ايه؟ وانت مسخة، يعنى لو كان ربنا خلقنى سنيور ببرنيطة من اللى يبقوا زى البلاص على الراس كان يجرى ايه فى الدنيا؟ كنت أقول لها: سنيوره، بونو، بونو، وهى ترد على بحسها الجميل وتقول لى: كرسى، كرسى... .

ومن هؤلاء الخدم ـ أخيراً ـ الخادم «المولييرى»، الذى تنحصر مهمته الرئيسية فى أن يؤتمن على سر غرامى بين الشخصيات الشابة فى المسرحية، وأن يوصل الرسائل بينها، وأن يشرح للجمهور بعض نقاط القصة المسرحية، وهؤلاء يمثلهم فرج فى مسرحية «بورصة مصر» الخادم، الطباخ، الذى لا يعجب لا البوابين ولا الخادمات إلاوربيات.

ويستكمل صنوع مجموعة الخدم فى مسرحه بالكامريرا كارولينا، فى مسرحية «الأميرة الاسكندرانية» واللاونجيه تريزه فى مسرحية «بورصة مصر» ويستخدمها لاستحداث مفارقة مضحكة بينهما وبين الخدم الرجال من أهل البلد، مفارقة قوامها البون الواضح بين حال

الخادمين وحال الخادمتين. واحداهما ـ كارولينا ـ شديدة الطموح، ترمى إلى أن تتزوج من أحد السادة الأجانب، بعد ما جمعت من ثروة فى مدى عام واحد.والثانية تريزه، تكتفى باحتقار الخادم فرج وتراه «وخش زى الكنزير».

ثم جرسون يونانى يظهر فى مسرحية «البورصة» واسمه ينى، وهو لا شك الجد إلاول لشخصية اليونانى التى أصبحت أحد مصادر الفكاهة المعروفة والمعتمدة فى الكوميديا الشعبية.

وهولا يظهر فى المسرحية إلا ليقول جملتين اثنتين ليس فيهما أى أثر للفكاهة، ولكن صنوع التفت إلى ما تحمله شخصية اليونانى من كوميديا بوصفه خواجة حشرى، أو خواجة وابن بلد معاً، يعيش عادات البلاد ويعرف الكثير عنها ولكنه لا يملك إلا تعبيراً عاجزاً عما يعرف وذلك فى مسرحية «الأميرة إلاسكندرانية»، حيث يقدم لنا شخصية الطبيب اليونانى خرالمبو، الذى استدعى ليعود صاحبة البيت، الزوجة المتحكمة مريم. والمشهد يدور بين خرالمبو ومريم وزوجها إبراهيم، وفيه يضع صنوع أسس إلاستغلال الكوميدى لشخصية اليونانى التى امتدت بعده لتشمل المسرح الكوميدى الشعبى حتى أيامنا هذه.

من أول إلاسم اليونانى الذى يوحى فى العربية بأشياء واضحة إلى العربى المكسر المزوج بعبارات يونانية شائعة ويعرفها الجمهور إلى الحماس فى الخدمة، والرغبة فى تخطى الحدود لادائها، إلى إلادعاء المضحك بأن اليونانى فصيح فى الواقع ويعرف العربية تماماً... كل هذا نجده فى المشهد التالى، الذى يصحبه فاصل من الردح المنفرد والمهموس يقدمه الزوج المغلوب على أمره، ابراهيم:

خرلمبو: (إلى مريم) سباك الكيو ياستى.
مريم: يسعد صباحك.
إبراهيم: (فى نفسه) ماكانش ناقصنا إلا الرومى ده (إلى الحكيم) اتفضل ارتاح.
خرلمبو: افا خاريستوه.
إبراهيم: من فضلك اتكلم عربى.
مريم: (إلى الحكيم) ايوه لان الخواجة من سوء بخته ما يعرفش إلا لسان العربى.
خرلمو: معلهش، أنا كمان أعرفوا اتكلموا ويا هوه بالعربى، أنا اتعلمت طيبين الكلام بتاع هوه، أنا عارف أقرأ واكتب بولى كلاه.
إبراهيم: انت رجل شاطر وتتكلم عربى فصيح. (فى نفسه) زى الزفت وأسخم.
خرلمبو: (إلى مريم) خضرتك أخسن النهاردة؟... وورينى اللسان بتاع انتى.
إبراهيم: حقه يا أخى، لسانها طولها، لانها لما نزلت من بطن أمها الداية سحبتها منه بتخمنه ديل.
مريم: (تخرج طرف لسانها) ما هوش نضيف؟
ابراهيم: (فى نفسه) هوه يبقى فى الدنيا أظفر من كده؟

خرلمبو: (إلى مريم) افتحى فمك شويه سيادة وطلأ اللسان بتاع انتى بره كالص كالص.

مريم: (تفتح فمها إلى آخره) كده طيب؟...

خرلمبو: ايفا. اوه، فى الفم بتاع انت خرارة كبيرة.

إبراهيم: (فى نفسه) والله ما صدقت إلا فى ديه.

مريم: (إلى الحكيم) والعمل ايه؟

خرلمبو: واكده شربه زيت كروع وبالليل اتنين خوكنة. فهمت؟ وموش تكرج النهار دى.

إبراهيم: (فى نفسه) لك الحمد يارب.

مريم: (إلى الحكيم) لكن أنا كنت عاوزه أروح القونصلاتوا مع العرسان.

خرلمبو: أكسن انت أفضل فى البيت، الكواجة ابراهيم يروح مع همان، وأنا كمان دلوقت لازم يروح عند مدام القنصل. ايه؟ هيا عيان وكده أناكول للقنصل حضرتك موش...

مريم: (إلى الحكيم) كتر خيرك.

ابراهيم: وشكر الله فضلك.

خرلمبو: لا موش تخت خير، أنا خبيت بتاع انتم، وأنا لازم أعمل انتم معروف. بكا مدموازيل رايخ يتجوز مع واخد جدع كويس.

مريم: حضرتك تعرفه؟

خرلمبو: من زمان.

مريم: وتعرف أبوه؟

خرلمبو: أبوه خبيت بتاع أنا.

مريم: هو راجل عظيم، هوه كونت، يعنى باشا.

خرلمبو: مين باشا؟

مريم: أبو العريس.

خرلمبو: ياستى انتى جلطان كتير، كتير، كتير...أبوه كان واخد نجار زجيرين موش باشا.

إبراهيم: (فى نفسه) آدى اللى رايح يفسد اللى عملناه[1].

ونستكمل الحديث عن معرض الشخصيات الشعبية التى قدمها صنوع وأصبحت من بعد جزءا من الكوميديا الشعبية بالحديث عن المغربى الكذاب: الشيخ على.والشيخ على له نظير قوى أكثر فصاحة وأكبر اقناعاً كدجال يستخدم كلمات الله وأقوال نبيه وذكر الصحابة ليوهم الناس بأنه يملك علماً خاصاً به، لا يريد ـ ولا ينبغى ـ أن يكتمه الله. ذلكم هو عواد القرامطى فى بابة ابن دانيال: «عجيب وغريب».غير أن عواد هذا يؤثر فى الناس بألفاظه

(١) السرأن عديلة ابنة مريم ستتزوج حبيبها متنكراً فى زى ابن كونت وذلك لأن أمها تعارض زواجها من رجل عادى. لاحظ كيف أن خرلمبو باندفاعه، وحبه للصديق، ورغبته الدائمة فى اقحام نفسه فى تون الغير يكاد يفسد الطبخة على على أصحابها.

وصورته فقط فهو صورة معلقة على الجدران، أو أخرى تظهر على شاشة.

أما الشيخ على، فقد ترك الجدار والشاشة معاً، وتجسد فى شخص بشرى يحدث الناس ويحدثونه، ويملك زمام الأمر فى موقف مسرحى كامل الأبعاد. يدخل الشيخ على على الموجودين ومعه الخادم جودة الذى يؤمن به وبسحره. أما الموجودون فهم العليل حبيب، وابنته هانم، وحبيبها مترى. يدخل الشيخ على فيقول:

على: السلام على من اتبع الهدى.

مترى: تفضل ياشيخ.

حبيب: اجلس ياوالدى، ارتاح.

على: الله يحفظك ياولدى ويجعل شفاك على يدى.

جوده: آمين يارب.

على: (ينظر حبيب) هه ياولدى، أصابتك مصيبة وحصل لك منها ألم ما هو كده ياولدى.

جوده: ايوه، أخو الخواجة توفى (إلى مترى) شفت ازاى عرف أن أصل تشويشه ناتج عن غمه؟

مترى: (إلى جوده) كل الناس اللى يكون لهم نظر يفهموا من وجه الخواجه حبيب كونه مغموم.

جوده: طيب، من صبر نال دلوقت تشوف شطارته.

على: (إلى حبيب) أنت ياولدى كنت تعز أخوك، ووفاته كسر فى قلبك، فحين جالك الخبر الشنيع فى البراوا ما قلت استغفر الله، تقاسى عليك وركبك الشيطان اللعين، بقى صلى على النبى ياولدى ياما أفندية، وبهوات، وبشوات غلبت فيهم الأطباء، وصرفوا أموالهم ياولدى من غير فايدة ولا نفع، ولله الحمد ما حصل لهم الشفا إلا على يدى، لأن احنا يا ولاد العرب لنا أسرار ما يعلمها ابن مصر، لانى أنا ما بانام الليل، باسهر، براعى النجوم، وأحسب سيرها، وأقرأ وأعزم وأحضر الشيطان، ولد القران خصمك، وأنده ما أريده منهم، لان لى مقدمة عليهم ياولدى، والبعض منهم أسرجنوا، لانه ما حد يعرف أسرار سيدنا سليمان عليه السلام وكتابة خاتمة وحبس الشياطين بالقماقم النحاس غير العبد الفقير.

مترى: (فى نفسه) أما دى لهجة عجيبة. وأنا لو كنت حاكم كنت أسرجنوا زى ما بيسرجن العفاريت.

حبيب: (إلى على) طيب بس فهمنى من فضلك. ياترى عندك دوا المرض ده؟

جودة: واذا كان الحاج على ما عندوش دواك يبقى عند مين؟ بس انت اتوصى به.

حبيب: روحى، بس يطيبنى.

على: بقى صلى على النبى ياولدى، وقول لى شو عملت لنا لان البخور غالى فى الأيام دى يا ولدى.

حبيب: أعطيك اللى تطلبه.

على: ياولدى احنا موش ناس طماعين، أقل الشيء يكفينا، هات لنا جنيه دلوقت، لما يحصل الشفا تبقى أنت وجودتك.

حبيب: (يضع يده فى جيبه ويعطيه جنيه) خد أهه جنيه.

على: فقط لى عندك سؤال ياولدى، المريض ينبغى عليه أن ينذر نذر يوفيه عند شفاه، بقى أنذر يا ولدى على نفسك بأعز ما عندك، والله يقبل نذرك.

حبيب: أنا ما عندى أعز من بنتى، نذر على قلبى انى اجوزها لمن يشفينى.

على: (إلى حبيب) شفت ياولدى، احنا فهمنا داءك، من دون أن نعمل أمر دجل مثل الرمل والودع وغيره، انت ابعت لى بكره فى الصباح خدامك جوده، نعطيه حجاب توضعه على صدرك بدون أن تقرأه، ونعطيه كمان ورقة بخور تحرقها، وتخطى عليها سبع مرات، وتقول: سامحونى يا أهل الجن اذا قاسيتكم، وارفعوا غضبكم وارحمونى، فيحصل حالا الشفا، ويبقى الحاج على يستاهل الحلاوة. السلام عليكم (يخرج).

وواضح من هذا المشهد أن شخصية المنجم قد وضعت هنا فى قلب موقف مسرحى فيه أخذ وفيه عطاء. فإن الشيخ على لا يترك وحده كى يؤثر كلامه فى الموجودين على الخشبة والقاعة معاً، بل يعرض فنه للنقد على يد العليل حبيب، الذى يوافق فى غير حماس على أن يستدعيه، شاعراً بأن اللجوء إلى أمثال الشيخ على أمر لا يليق باناس درسوا «الطبيعة والفلك والطب وما أشبه». كما يتناوله مترى بالشك الواضح، والاتهام الصريح بالدجل. أما هانم، فهى تقف منه موقف: لعل وعسى، ولا يؤيده تأييدا كاملا سوى الخادم جوده.وهكذا يصبح الشيخ على شخصية درامية، وليس مجرد طرفة مقصود بها بعض الاقناع وبعض الامتاع كما فى حالة عواد القرامطى فى بابة ابن دانيال.

***

ورغم أن إنجاز صنوع فى حقل الكوميديا الشعبية هو أقوى ما قدم لنا، وأكثره اقناعاً، فإن ما فعله فى مجال تقليد الكوميديا الاوربية ليس بلا قيمة، فهو يستحق منا أن نلقى نظرة عليه.

يتركز الأثر الأوربى فى مسرح صنوع ـ وأثر موليير على وجه الخصوص ـ فى مسرحية «الأميرة الإسكندرانية» التى تستعير الموقف الرئيسى فى واحدة من مسرحيات موليير، تلك المسماة: «البورجوازى النبيل» ثم تعكس ذلك الموقف وتضيف إليه بعض ما يرد فى مسرحية أخرى لموليير: «جورج داندان» من حوار ونكات ومواقف، فإذا نحن آخر الأمر أمام عمل مسرحى يستند بشكل واضح على كوميديا موليير، وإن لم يخل قط من آثار واضحة للكوميديا الشعبية.

فى مسرحية: «البورجوازى النبيل» يتمسح السيد جوردان عضو الطبقة الوسطى، بطبقة النبلاء، ويثير على نفسه السخرية بمحاولة الظهور بمظهرها، وعاداتها، وملبسها،

وطريقة لهوها وأساليب ثقافتها.وتلومه زوجته على هذا التصرف الإخرق، ولكنه ينبذ نقدها ويصرفه عنه صرفاً، متهماً اياها بأنها انسان جلف لا يفهم فى أصول التمدن.

وتحب لوسيل، ابنة جوردان، فتى يدعى كليونت، ويحبها هو بدوره وتوافق مدام جوردان على هذا الزواج ولكن الاب جوردان يرفض أن يزوج ابنته من حبيبها، بدعوى أن هذا الأخير ليس من طبقة النبلاء.

ولا يجد الحبيبان آخر الأمر بداً من خديعة الاب، فيدخل كوفيل خادم كليونت على جوردان متنكراً، فينبئه إنه يعلم علم اليقين ان الاب ينتمى إلى طبقة النبلاء، فان أباه ـ أبا جوردان ـ لم يكن تاجراً وإنما كان يعطى الصحاب والمعارف بضاعة ويتلقى عنها مالاً، فهو إذن لم يكن تاجراً وإنما كان نبيلا، ولهذا فإن جوردان نفسه هو من النبلاء.

ويهش جوردان لهذا النبأ، فيمضى الخادم ليقول إن الباشا التركى له ابن يريد الزواج من لوسيل، ابنة جوردان، فيوافق جوردان على الزيجة، وقد زادته غرورا على غرور، ولا يعبأ بكون ابنته أقسمت ألا تتزوج أحداً غير حبيبها كليونت.ويدخل كليونت، متنكرا فى زى ابن الباشا التركى، ولكن لوسيل تعرف فيه حبيبها، فتوافق على الزواج منه، وتلومها أمها على تنكرها لحبيبها فتهمس لها بالحقيقة واذ ذاك ترضى الأم وتوافق على الزيجة... إلى آخر حوادث المسرحية.

وقد وضع صنوع يده على هذا الموضوع واستخدمه فى مسرحية: «الأميرة الإسكندرانية» بعد أن أجرى فيه تعديلاً واحداً فقط إذ جعل الزوجة مريم هى التى تتمسح بطبقة النبلاء، وجعل الزوج، إبراهيم يساند رغبة ابنته عديلة فى الزواج من حبيبها يوسف، التاجر الصغير، الذى لا يعجب الأم لأنه ليس نبيلاً. ثم استخدم صنوع الحيلة التنكرية ذاتها التى استخدمها موليير ليحمل الأم على الرضى بزواج الحبيبين، فأنشأ فى مسرحيته «كونتاً» فرنسياً وهمياً اسمه «الخواجه لساناتور» وجعل له ابناً اسمه فيكتور. وأدخل يوسف ـ الحبيب ـ متنكراً فى زى ابن الكونت فحصل على موافقة الأم.وكما استنكرت الزوجة فى مسرحية موليير أن تتنكر ابنتها لحبيبها فهمست لها هذه بالسر ،وحصلت على رضاها، يستنكر الأب، إبراهيم، رضى ابنته بالزواج من فيكتور، حتى تطلعه عديلة على السر، فيرضى هو الآخر ويدخل اللعبة فى سرور.

وفى مسرحية جورج داندان، تبكت مدام دى سوتنفيل، النبيلة المتغطرسة، زوج ابنتها الضعيف، جورج داندان، لانه يناديها بـ «ياحماتى»، وتطلب إليه أن يناديها يامدام، لأن من كانوا فى مركزه الوضيع لابد أن يتعلموا الأدب بازاء من يفوقونهم مركزا.كذلك يطلب إليه زوجها السيد دى سوتنفيل أن يكف عن مناداته باسمه، ويناديه باسم «السيد» فقط وذلك للسبب نفسه. ولا يجد داندان مفراً من أن يمتثل للأمر، وينادى الرجل قائلاً: حسنا، أيها السيد فقط... الخ.

ومثل هذا الموقف نجده ـ فى اساسه ـ فى مسرحية «الأميرة الإسكندرانية» حيث تبكت مريم، الزوجة المتطلعة إلى النبلاء، زوجها لأنه يناديها ياستى، وتنصحه بأن يقول لها: يامدام... فيرد عليهاوهو نصف جاد ونصف هازل: لا ياستى، لا يامدام، مكرراً نكتة موليير.

إلى جوار هذا نجد أن تركيب مسرحية صنوع يعتمد النمط المولييرى أساسا: من أحاديث منفردة ـ لنجوى النفس ـ يشكو بها الزوج حاله، ويعرض بأخلاقيات الطبقة التى تتطلع اليها الزوجة. ومن خدم يعملون فى ايصال الرسائل الغرامية للعاشقين، ويتطلع بعضهم للزواج من الآخر، ومن تفاصيل أخرى فى التكنيك، مثل التعليق الجارى على شكل أحاديث جانبية، تستخدمها شخصية لنقد شخصية أخرى... الخ.

ويستخدم صنوع ما يقترضه من موليير لانتاج كوميديا انتقادية تقف ـ تقريبا ـ نفس الموقف الفكرى الذى وقفه موليير من الطبقات الإجتماعية، فهو ـ كالمعلم الفرنسى ـ ينصح كل طبقة بأن تعيش فى حدودها، وذلك بعد أن يتناول كلا من طبقة النبلاء والطبقة الوسطى بالنقد الذى يرمى إلى اصلاح المعايب ولا يصبو إلى تغيير الأوضاع. غير أن صنوع يزيد على هذا شيئا لا يجوز إغفاله فهو يسمح لممثلى الطبقة الشعبية فى مسرحياته بشىء من التعبير عن وجهة نظرهم فى الناس والأشياء. يجعلهم ينقدون الخواجات، والسادة الذين يعملون عندهم خدماً نقداً فيه بعض اللذع والفضح (قد تقدمت نماذج منه).

ولكن استناد صنوع على الكوميديا الاوربية لم ينتج ـ مع هذا ـ شيئاً ذا بال فى مسرحه، ربما باستثناء ما نجده فى «الأميرة الاسكندرانية» من موقف طريف بين زوج مغلوب على أمره وزوجة متسلطة حديثة النعمة، وما ينتج عنه من فكاهة، أصبحت فيما بعد جزءا رئيسياً من الكوميديا الشعبية المصرية.

وفيما عدا هذا، فان تصوير صنوع للسادة فى مسرحه تصوير ضعيف، فهم فى الأغلب الأعم إناس باهتون، ثقلاء الظل، ينطبق عليهم ما وصف به الشاعر الإنجليزى "اودين "يوماً ما شخصيات الروائية "جين اوستين"، إذ قال إن رواياتها تصور العلاقات الغرامية التى تدور بين أكوام من المعدن (يعنى الشخصيات الحريصة على المال إلى حد أنها تتحول إلى مال ولا شىء آخر).

وانه لمما يشى بحب صنوع للشعب وقربه الحقيقى منه أن ينجح كل هذا النجاح فى تصوير النماذج الشعبية ويسبغ عليها عطفاً ظاهراً، ثم يفشل فى اقناعنا بالسادة والسيدات، ويكون حديثه عن الحكام والخديو خاصة مجرد صوت عال، لا فن وراءه ولا حرارة ولا اقتناع.

***

استخدم صنوع كل حيلة فنية وقعت له لاستنباط الضحك فى، استخدم النكات

اللفظية، والجنسية كما استعمل الهزل، والفكاهة الراقية، قدم أفكارا كما قدم تهريجاً مسرحياً، وفهم تماماًأن المسرح ينبغى أولاً وقبل كل شىء أن يكون فرجة، على أن يقدم فيه هدف ما من نوع أو آخر، ممتزج امتزاجاً عضوياً بفن المسرح، وليس مفروضاً عليه من الخارج.

كان صنوع فى هذا المضمار فنان العرض المسرحى الكامل الذى نصبو إلى أن نجد اعداداً كثيرة منه فى حياتنا المسرحية. وإلى جوار هذا ينبغى أن نسجل له قدرته الفائقة على إدارة الحوار بلغة عامية أصيلة فى واقعيتها، سجلها صنوع من معايشته للناس وملاحظتهم ملاحظته دقيقة، ولا يزال بعض من هذه التعبيرات يستخدم حتى الآن مثل: «جاى من باريس فى علبة» احنا ربنا خلقنا واقفين؟ (كدعوة للجلوس) و «قلنا كده قالوا اطلعوا من البلد»... الخ.

والواقع أن صنوع فى هذا المضمار، ورغم بعض الشوائب الشامية فى التعبير ـ يعتبر بحق أبا العامية المصرية فى المسرح.



الفصل الخامس

موليير على الطريقة المصرية

وصف "محمد عثمان جلال" موهبته المسرحية وحدودها، حين كتب في مقدمة: «الأربع روايات من نخب التياترات» يقول: «فلم لا أكثر التراجم من كتب الأدب، وأنزع عنها ثوب الفرنساوية، وألبسها ثوب العرب؟».

وكان هذا تواضعاً لا شك فيه من هذا المؤلف الذكي. ذلك أن القول المتقدم إن انطبق على بعض ما تناوله عثمان جلال من أعمال موليير، فإنه يقصر عن وصف حقيقة ما أداه مؤلفنا للكوميديا المصرية والعالمية معاً، بتناوله أعمال المعلم الفرنسي.

فلم يكن عثمان جلال مجرد مترجم لأعمال موليير، ولا اقتصر جهده على تمصير هذه الأعمال وحسب، وإنما تعدى هذا كله إلى محاولة شيء من التأليف المسرحي، وبثه في خلال تمصيره لأعمال موليير، وخاصة في عملين محددين هما: «تارتوف» و «مدرسة النساء».

في هاتين المسرحيتين نرى عثمان جلال يضيف من عنده أشياء من البيئة المصرية إلى نص موليير وجد أن طبيعة الموضوع في المسرحيتين تسمح بدخولها فيه، وآنس من نفسه من القدرة على الكتابة المسرحية ما يكفي كي يتحرر ـ ولو مؤقتا ـ من أستاذه الفرنسي.

وقد عاب بعض الدارسين على عثمان جلال في هذا الصدد ما أسموه خروجاً منه على نصوص موليير، وعقدوا مقارنات بين ما كتبه المعلم الفرنسي وما أخرجه الكاتب المصري، خرجوا منها بأن جلال لم يفهم النص الفرنسي هنا أو هناك، أو أنه غير في سمات هذه الشخصية أو تلك تغييراً غير مشروع.

وفى رأيى أن الأمر ينبغى أن ينظر إليه فى ضوء ما تقدمت الإشارة اليه، من أن عثمان جلال لم يكن يسعى إلى مجرد تقديم موليير، ولا إلى تمصيره «وحسب»، بل كان ينفس أيضاً عن رغبة مكبوته عنده للتأليف المسرحى.

وقد أثبتت الأحداث أن هذه الرغبة فى الكتابة كانت أكبر بكثير من قدرة الفنان الفعلية، فان عثمان جلال ما أن ترك صحبة موليير، وشق لنفسه طريقا مستقلا حتى وضح ضعفه ككاتب مسرحى. ففى مسرحية المخدمين، وهى من تأليفه الخالص، لا نجد شيئا من التألق والبراعة والفكاهة اللذيذة التى حققها عثمان جلال لنفسه وهو فى كنف موليير، (والتى سأفصلها حالاً).

ومن العجيب أن تظهر قدرة كاتب ما على الخلق المقنع وهو تحت وصاية كاتب آخر، فإذا ما ارتفعت هذه الوصاية، هبط رصيده من الخلق هبوطاً ملحوظاً. ولكن هذا العجب ما يلبث أن يتبدد حين نمعن النظر فى مسرحية المخدمين، فنجد أن ضعفها الأساسى راجع إلى تهافت بنائها، وإلى عدم قدرة الكاتب على أن يطور موضوعها وشخصياتها.

تلك عناصر فنية لم يكن رصيد المسرح المصرى الناشىء منها كبيراً، ولهذا فلم يكن عجبا أن يفشل عثمان جلال فى توفيرها لمسرحيته.

ولكن الأمر يختلف حين يكون على كاتبنا أن يسد ثغرات، أو ينشئ شرفات أن يبنى حجرة هنا أو هناك فى بناء قائم فعلاً، فان خفة ظله الطبيعية، وتمرسه بحياة الناس وعاداتهم ولغة حوارهم تمكنه لا من مجاراة المعلم الكبير وحسب، بل تحفزه إلى التفوق على هذا المعلم ذاته حين يكون الأمر متعلقًا بتفصيل ما أجمل المعلم، أو تجسيد ما إقتضت طبيعته المفكرة أن يكون مجردا.

غير أن هذا الكلام ينطبق على عملين اثنين فقط من الأعمال التى أنتجها عثمان جلال تحت وصاية موليير، وهما: الشيخ متلوف، ومدرسة النساء.

أما المسرحيات الثلاث الباقية، فإن الجهد الإنشائى لعثمان جلال لا يخرج فيها كثيراً عما وصفه هو نفسه بأنه نزع لثوب الفرنساوية والبأس لثوب العرب.

هنا يمصر جلال أعمال موليير مطاوعة لرغبة عارمة عنده لتمصير كل شىء، وهو يقدم على التمصيرفى: «النساء العالمات» وفى: «مدرسة الأزواج» وفى: «الثقلاء» رغم نبو موضوعاتها نبواً واضحاًوأحياناً لا أمل فى التغلب عليه، عن الذوق العام. غير أن هذا الجانب من جهد عثمان جلال فى خدمة الكوميديا ليس هو الجدير بأن يشغلنا فى هذا البحث. إنه جهد الناقل وليس جهد الخالق.

أما عنايتنا بعثمان جلال هنا فهى من أجل ما قدم من خدمة فى سبيل تمهيد الطريق أمام قيام كوميديا إنسانية، تنبع فى وقت واحد من النبعين المحلى والعالمى تستند إلى الواقع

المصرى استناداً راسخاً، وتشغل نفسها به، وتتطلع إلى أفضل ما حققه كتاب العالم من انجاز فى الشكل والمضمون معاً. لهذا، أقصر كلامى على مسرحيتى: الشيخ متلوف ومدرسة النساء.

❊❊❊

كانت عدة عثمان جلال الرئيسية فى تمصيره لأعمال موليير معرفته العميقة ببلده وناسه، وموقعه الوثيق القرب من عواطفهم وأفكارهم وأفعالهم، وخلوه التام من عقد المثقفين فى حديثه عن أهل بلده وتصويره لهم واجرائه الحوار على ألسنتهم. كذلك تحكمت فى هذا التمصير الرغبة التى أعلن الكاتب منذ البداية انها كانت ديدنه وهى: التزام نص موليير بشرط مراعاة عوائد الشرق. فهذا الهدف المزدوج مسئول عما نجد فى التمصير من مزايا وعما نلقى خلاله أحياناً من عيوب.

فهى رغبته المتحرقة فى التقريب بين موليير وبين جمهور الشعب المصرى على أيامه وحرصه على مراعاة عوائده التى دفعته - أو قل جعلته يطاوع رغبة محببة إليه - لإيراد صور واقعية عن حياة المصريين خلال أعماله الممصرة. صور بعضها يصدمنا الآن، وبعضها نجد فيه مبالغة فى الواقعية أو مجافاة للذوق السليم، ولكن قيمتها الفنية والتسجيلية تجعلنا نرحب بها مع ذلك، ونشعر بغير قليل من الإمتنان لعثمان جلال لأنه حفظها لنا من الضياع.

ولنبدأ بمسرحية الشيخ متلوف:

انظر إلى هذه الصورة التى يمصر بها عثمان جلال كلاماً عاماً تقوله عند موليير الوصيفة دورينا فى ذم «أورانت»، إحدى النساء الغزلات اللواتى تتقدم بهن السن، فيعجزن عن مزيد من الغزوات، فتشيع المرارة فى نفوسهن، ويحقدن على حب الشباب بعضهم البعض، ويتخذن من الفضيلة وقسوة الرأى فى الناس قناعاً يخفى الحسد والعجز. وأورانت هذه عند عثمان جلال اسمها دودو. تقول الخادمة ببهانة، التى تقابل الوصيفة دورينا عند موليير:

ببهانة:

الست دودو من يقول عنها كلام؟	حرة تقية ما عليهاشى ملام
لكنها كبرت قوى وتقدمت	وتحسرت على الشباب وتندمت
من قلة الحيلة ومن كثرة مفيش	تابت عن العرقى وعن شرب الحشيش
كانت وهى شبه تحب البحبحة	وتكلم الجدعان وتهوى السرمحة
وأن فات عليها الحلو ترمش بالعيون	وتفتخر بالصرف مع كتر الديون
لما أتاها الشيب ودلدل نهدها	وبين الكراميش قوام فوق جلدها
صبحت عدم والغل فى القلب انزرع	تزعل وتظربن اذا شافت جدع
وتطل من الطاقة وتقدح للصغار	وتخرج السكه وراهم بالإنذار

ان عثمان جلال هنا لا يورد مقابلا مصريا لشيء موجود فى نص موليير إنما هو يجسد الكلام العام الذى تقوله دورينا عن الغزلات من العجائز وذلك عن طريق إيراد وقائع محددة لتصرف عجائز السيدات الغزلات فى مصر كما عاينها جلال أو سمع بها.

أما حين يورد موليير تفاصيل محددة فى مسرحياته، فان عثمان جلال يختار منها ما يمكن أن يلقى استجابة لدى جمهوره، ويضخم فى بعضه ويزيد عليه من عنده تفاصيل أخرى حتى تكتمل الصورة.

تصف دورينا موقف اورجون من تارتوف فى مسرحية موليير، وتقول إنه يصر على أن يكون القس على رأس المائدة، وانه يفرح حين يلتهم الطعام التهاماً، وأن أورجون يحرص على أن يقدم له أطايب الطعام، فاذا ما تجشأ قال له: رحمك الله.

وتقول بيهانه فى وصف الموقف ذاته فى مسرحية عثمان جلال:

اذا لقاه يقبل عليه يعنقه ... ويطعمه ويشربه وينشقه وان
يجلس على السفرة معه ويزقمه ... قل عنده العيش قوام يلقمه
وينبسط كثير لما يدبها ... وطاسة الشربة بحلقه يكبها
وان كان يتكرع ويفتح مبلعه ... يفرح كتير وينشطه ويشجعه

ونلاحظ على الفور أن الصور المتتابعة التى يوردها عثمان جلال، هى أبلغ أثرا فى وصف الالتصاق الشديد الذى يحسه غلبون بمتلوف من صور موليير، فإن مؤلفنا المصرى يستخدم تسعة أفعال يقوم بها غلبون بازاء متلوف على سبيل الرعاية والتدليل، فى حين يستعمل موليير أربعة فقط، كما أن الصور عند عثمان جلال وأن نقلت المعنى العام لمعانى موليير، هى فى صميمها صور مصرية، بما فيها من حرص المصريين على أكل الكثير من الخبز.

ويزداد جهد عثمان جلال فى التمصير وضوحا حين نتتبع ما تقوله الخادمة بيهانه خلال المسرحية إما فى وصف الشيخ متلوف، أو فى استنفار باقى الشخصيات لمساعدة الابنة المسكينة مريم، فقد ركز عثمان جلال على بهانة جهوده فى تقريب نص موليير من الشعب المصرى بحسبان أنها ـ بحكم كونها خادمة ـ هى أقرب الشخصيات إلى الشعب، وأجدر ـ إن هو اعتنى بها عناية خاصة ـ أن تضفى الجو الشعبى المصرى على عمله:

بيهانة: (لسلمان) سابقة عليك سيدى الحسن ويا الحسين ... تحكى لابوها بس بكرة كلمتين.

شافت العذاب والذل راخر والندم ... انظر لحالها اهه ... صبحت عدم
وكلما اتفكرت فى كل اللى جرى ... تشقع وترقع خدها حتى انبرى

فهذا تمصير بعيد الغور لعبارة عامة فى موليير تطلب فيها دورينا من كليانت أن يساعد ماريانا قدر ما يستطيع فانها فى أعظم ما يتصور من هم، أما عند عثمان جلال فان الهم يتحول إلى صورة مادية هى «لطم الخدود».

وأبعد من هذا دلالة على الرغبة المتفجر عند عثمان جلال فى أن يضيف شيئا وهو يمصر (أى يخلق فى الواقع) ما يفعله بعبارة قصيرة تقولها دورينا وهى تحاول أن تمنع العاشقين ماريانا وفالير من أن يفترقا، تمسك دورينا فالير فتجمح ماريانا، وتتحفظ على [illegible]، فيهرب فالير. تقول دورينا وهى تخلى سبيل فالير وتجرى وراء ماريانا: «ماذا؟ انت أيضا؟».

أما عثمان جلال فيترجم هذه العبارة العامة القصيرة إلى صورة مصرية غنية بالانتماء إلى الواقع.

بيهانة: طاهرت أنا عنبر وفرشح لى سعيد... أى ما كدت أخلص من هم حتى بدأ لى هم آخر!

ويسأل أورجون الوصيفة دورينا عن صحة صديقة تارتوف، فتقول إنه فى أحسن حال، سمين، ناعم البال، رائق اللون .أما بيهانة فترد على سؤال مماثل بعدة صور، أكثر دقة وتحديداً، يكون من أثرها أن ترتفع أمامنا قامة الفتى الذى يسعى عثمان جلال إلى أن يخلفه لنا خلقاً، ويسلته من ملابس تارتوف.

بيهانة:

بخير فى كل شى ... يمشى ويتهدف بجبه مشمشى
والوش راده والخدود متختخه ... وله زنود بيضا سمينه مبطرخه

وما أن ينجح عثمان جلال فى تحويل تارتوف من قس فرنسى إلى فتى مصرى اسمه متلوف، بما تقدمت الإشارة إليه من وسائل التمصير وغيرها مما لم يرد ذكره حتى يشعر الخلق الجديد بقوته إلى درجة تتيح له ولخالقه أن يضيفا إلى موليير شيئاً ليس فيه ـ أن يخرجا سوياً عن نهج موليير، فى سبيل انتماء أكبر إلى البيئة المصرية...

فى المنظر الثالث من الفصل الثالث، يدخل متلوف على أنيسة وقد استبد به الشوق، فإن السيدة التى تمنعت عليه وتعففت، قد أذنت له أخيرا بالمثول، بل أرسلت فى الواقع تطلب رؤياه.يدخل متلوف ونظره كله مركز على محاسن حبيبته الجسدية. ينتهز أول فرصة ليمد يده على جسمها قارصاً يدها، متحسساً فخذها، عابثاً بما يحمل صدرها من لحم وزينة معا.وبعض هذا موجود فى موليير فعلاً، ولكن ليس بهذه الصراحة، ليس إلى هذا الحد، فبينما يمد تارتوف يده إلى الركبة، يرتفع محمد عثمان جلال بيد متلوف لتمسك الفخذ، وبينما يتفحص تارتوف ـ متظاهراً ـ دانتيللا الثياب، يمد متلوف يده إلى حلى الصدر.

بل أنه لا يتورع عن أن يذكر لأنيسه علانية ولهه بمفاتن جسدها:

متلوف:

من كان ينظر دى المحاسن والجمال وان   يجود بروحه فى الهوى من غير سؤال
كنت أنا أذنبت فى هذا الطلب ما   خدك ... وعينيكى أهم دول السبب
شفت مرة الردف والطرف الكحيل   والخصر ال صرت أنا زيه نحيل

فعثمان جلال يزيد كثيراً من النهم الذى ينظر به بطله متلوف إلى أنيسه ويجعل التعبير عنه أصرح وأوقع، بحيث يبدو تارتوف بالقياس اليه متعقلاً، متحفظاً.وإلى جوار هذا يضفى جلال على أنيسة غنجاً ليس موجوداً أصلاً عند الميرا فى مسرحية موليير، رغم أنه يلتزم معانى موليير بكثير من الدقة، إنما هى إضافة كلمة هنا، واختيار صيغة معينة للتعبير هناك تخلع جميعا هذا التثنى والتأود على أنيسة وتجعلها أقرب إلى المثل الذى كان يراه المجتمع المصرى للمرأة فى تلك الأيام:

آه ، اف يا سى الشيخ ليه تقرص كده؟
(باضافة كلمة اف على العبارة الفرنسية)
ما تحطش ايدك دى هنا أحسن بغير....

فى الأصل الفرنسى: ارفع يدك، أنا مفرطة الحساسية الايحاء موجود فى صميم تركيب العبارة وما تحيل سامعها إليه من مواقف، وما تبثه فيه من ايحاءات.

بل أن عثمان جلال يمضي قدماً فى تمصيره لشخصية الميرا إلى حد إضافة أبعاد جديدة لما يمكن أن تذهب إليه فى خداع متلوف، ملوحة له بلذائذ التمتع بجسدها:

العشق ده حمرى وجمرى ما اعرفوش   تعمل كدا زى البهايم والوحوش
واش كان حوجنا بالعجل للصريعة   معنا تلات ساعات والا أربعة
لما أروح ألبس ملابس شفتشى   واحضر الفرشة وأعمل كل شى
ما يصح منك تنكرش من غير لزوم   هوه وراك نجار وفى ايده قادوم؟

وعثمان جلال ينأى هنا تماماً عن موليير، ولا يحتفظ منه إلا بمجرد المعنى العام جداً وهو أن السيدة تطلب من عاشقها ألا يكون مندفعاً هكذا فى طلب المتعة. وفيما عدا هذا فالصور وتفاصيل الكلام، ولبس الملابس الشفتشى، والنجار الذى معه قادوم، كلها من خلق جلال. ولا يمكن لنا بحال من الأحوال أن نعتبر هذه ترجمة لموليير، أو مجرد تمصير لما هو موجود فيه.

ولا يمكن كذلك أن ندخل هذا فى الباب عدم الدقة أو الخروج العشوائي على النص. إنما هى رغبة واضحة عند عثمان جلال فى أن يقفز من فوق كتف موليير لشيء من التنفيس عن رغبته الدفينة فى الكتابة الأصيلة.وفى هذا الضوء لا نستغرب أن «يخرج» متلوف عن كل

هدف من أهداف موليير فيقول وهو يظهر أسفه لان أنيسة مخستكة من أثر البرد، ولا ينفع فى علاج بردها لا رب سوس ولا مستكه.

متلوف:

والله اتغمـيت ولكن ده يزول   ركك على عرقة على حسب الأصول

فان عثمان جلال قد ترك بطله حرا الآن كى يتصرف وفق هواه، لا وفق النص الفرنسى الذى خرج منه.

ولهذا نهش ولا نحتج أبداً حين يطاوع متلوف أنيسة فيفتش المكان ليتأكد من أن أحداً لا يراهما، ثم يغلق الباب، ويتصرف نهائياً كشخصية أصيلة خلقها جلال وسواها بعيداً عن أى أثر أو ظل من أثر من المعلم الفرنسى:

الله يعينك ياجميل على دا الكفل

ازى مشيك به وهو محمل جمل

فهذا أخيرا هو «العترة» المصرى الذى يرى امرأة «ملحمة» تسير أمامه، يهتز منها ردف تقيل فتدفعه النشوة إلى أن يدق كفيه بصوت عال ويقول:

الله الله ... يابختنا ... ياسعدنا، أو ما اشبه.

هذا هو المثل التقليدى لمقاييس جسم المرأة ينحدر عبر أجيال من الشعر العربى ليعبر عن نفسه فى صورة مصرية مائة فى المائة.يعبر عن نفسه فى مزيج من الفروسية وخفة الظل، تصحب دائما ابن البلد فى مثل هذه المواقف.

✲✲✲

وما يبقى بعد هذا من مظهر لخلق عثمان جلال أثناء تمصيره لموليير يتركز فى الفصل الخامس من المسرحية، وسنرى حالاً أنه ليس قليلاً بحال من الأحوال.

فى المنظر الرابع من هذا الفصل، يأتى المحضر عبد العال، لينفذ امراً بطرد غلبون وأسرته من منزلهم، الذى أصبح الآن بفضل حماقة غلبون، ملكاً لا نزاع فيه للشيخ متلوف.

ويتناول عثمان جلال شخصية السيد لويال فى مسرحية موليير بلمسات قادرة وواعية، تحيله من الموظف البالغ الأدب اللفظى، البارد الاعصاب، المدرب على ذبح الناس دون أن يهتز أدبه أو وقاره، إلى محضر مصرى حقيقى، لعله النموذج الأول لهذه الشخصية فى أدبنا المسرحى.فهو يغير مهنته من موظف تابع للقصر إلى قواس من المعصره، كان فى السابق مكاساً فى طرده، وهو يخبر غلبون بأنه يعرف أباه من عشرين سنة، وأن «الست أمه ستنا»

(لا ذكرلام أرجون فى حديث لويال معه). ويصفه سامى، محتجا على مظهره الزرى فيقول:

هوه كده القواس عينه معمصة   أظن بدك فى عصايا محمصه

أما بيهانة فتقول انه «صاحب تبات» وتضيف:

والله عليه اكتاف زى المطرحة   وله صداغ لاجل الكفوف مصلحة

وبهذا يتغير لويال تماماً، ويتحول فى يد جلال إلى موظف منتزع من البيئة المحلية، يتحدث أثناء محاولته للتقرب من غلبون وتهوين مسألة الطرد من البيت عليه، عن استعداده للإنتظار، موردا فى أثناء الحديث تفاصيل من الحياة المصرية القحة:

اهه كده استنى لبكرة فى الصباح   لازم عن المفاتيح ونزح المستراح

ويذكر أن رجاله الذين قدموا معه لمعاونته فى التنفيذ على استعداد لخدمة غلبون:

دولا نقـاوه .. وكلهم متعافيين   يكركبوا لزيار.. ومواجير العجين

وواضح من هذا بعض ما سبق أن أشرت اليه من أن جلال لم يكن يمصر مسرحيات موليير وحسب، وإنما كان ينتهز كل فرصة ليخلق شخصيات مصرية حقيقية، مستعيناً بموليير كنقطة انطلاق، مستخدما تجاربه الشخصية وبيئته المحلية بعد ذلك لخلق شخصيات مقابلة، لها انتماء حقيقى لمصر.

إلى جوار هذا، كان جلال ينجح فى الارتفاع بمستوى التمصير فى بعض المواقف الهامة فى المسرحية إلى الحد الذى تصبح فيه هذه المواقف، بما فيها من شخصيات وحوار ونقاش، مصرية خالصة، وكأنما نحن نشهد مؤقتا جزءاً من مسرحية مصرية حقيقية يعرض ضمن مشاهد مسرحية أخرى ذات أصل أجنبى.

نأخذ المشهد الثالث من الفصل الخامس، وفيه تدخل أم النيل، والدة غلبون، لتعلن فى اصرار لا يتزحزح انها لا تصدق هذا الذى قيل عن سوء نوايا متلوف وخبث أفعاله. ويثير هذا الاصرار الأعمى ثائرة غلبون، وبه من الجراح ما به، فقد شهد لتوه محاولة متلوف أن يهتك عرض امرأته، ومع ذلك فهذه أمه - أقرب الناس إليه - لا تريد أن تصدقه، وتروح تلتمس لمتلوف أسباب النجاة من الاتهام. أثناء الصدام العالى الصوت الذى يقع بين غلبون الثائر، وأمه المالكة زمام أمرها - بفضل عماها وعنادها - ترتفع حرارة المشهد، ويرتفع معها حماس جلال وقدرته على الاندماج فى الاحداث. واذا به يتعدى حدود التمصير العادى وينشئ هذا المشهد الطريف، الذى يتحدث فيه غلبون خاصة، كشخصية مصرية أصيلة:

أم النيل:
طول عمرى أشوف اللى هنا متعصبين   كلك عليه دا بالشمال ودا باليميـــن

غلبون:
واش دخل العصبة كمان فى اللى جرى   لا هو انت دايما تسمعى لى من ورا
ده شىء نظرته يا وليه بالعيون

أم النيل:
دى برضها فتنة وغير ده لا يكون

غلبون:
ده شىء يكفر ياوليـة اسمعى   ازاى ما أقول شفته وبرضك ترجعى

أم النيل:
والناس لها ألسن مبارد حامية   ترمى البرى من حكها فى داهية

غلبون:
أما كلام بارد با قول أنا رأيت   شفته، نظرته بالعيون وما رويت
أفضل أقول شفت ورأيت شفت ورأيت شفت ورأيت شفت ورأيت

ومقارنه هذا المشهد الحامى بما جاء فى موليير... توضح تماماً أن عثمان جلال هنا قد انفصل عن أصله الفرنسى، وأخذ يتحرك حراً تماماً، ولبعض لحظات. كما يحدث للسباح المبتدئ الذى يطفو دقائق بمعزل من مدربه وإنما بمحضر منه، ويحقق بهذا شيئاً من التقدم.

***

وفى المشهد السادس من الفصل الثانى من مسرحية «مدرسة النساء»، تمصير عثمان جلال، يضيف مؤلفنا المصرى إلى السذاجة التى تتمتع بها أجنيس فى مسرحية موليير جرعة كبيرة من الجنس والطور والأفعال الجنسية، بحيث يتغير وضع أجنيس الأصلى من فتاة خام تقع فى ورطة لذيذة فتستمتع بها، ولا تجد فيها ضيراً، ولا تفهم أبداً لماذا يحاول مربيها أن يصدها عن المضى فيها، إلى امرأة غزلة ذات غنج، تستمتع وهى تروى لزوجها ما حدث، بهذا الذى ترويه، وتستخدم نوعاً من التشويق (عن طريق حبس المعلومات) لإثارة الزوج، (ولإثارة المتفرج طبعاً).

أنيسة: كان يمسك ايديا ويملاها فلوس   وكأن يعانقنى كتير، وكان يبوس
أبو عوف: وبعدده كله... عمل ايه ياترى؟
أنيسة: (تخجل) اف اسكت امال.
أبو عوف: مش تقولى اللى جرى؟
أنيسه: بعدين مسك...
أبو عوف: ايه بالعجل؟

أنيسه: ما أقدرش أقول بعدين تزعل..
أبو عوف: قلت لك ما نيش زعول..
أنيسة: مسك ... مسك...
أبو عوف: قولى قوام ... وكملى ...
أنيسة: تزعل كتير ...
أبو عوف: لا والنبى ... لا والولى ...
أنيسة: مسك قوام طرف القفطان ودلدله وأنا كمان لما مسك سكت له.
أبو عوف: (يتنهد) طيب عرفنا انه مسك طرف القفطان بدى أنا أعرف حصل لك ايه كمان؟
أنيسة: كشف غطا صدرى وبان منه النهود فضل يبوس فيهم ويلعب بالعقود.

وليس فى موليير شىء من هذا الغرام الحسى الفاقع من جانب هوراس، وكل المعلومات التى تحبسها أجنيس عن مربيها ارنولف بعد تشويق مماثل فى تكنيكه لتشويق عثمان جلال، هو أن الحبيب قد أخذ من الفتاة الساذجة شريطاً للزينة كان ارنولف قد أهداها اياه.

وواضح أن عثمان جلال قد وجد الشريط شيئا غير ذى بال لا يستأهل عناء المحب المصرى ولا يثير غيرة الزوج أو اهتمام القارىء أو المتفرج، فأدخل تفاصيل أكثر اتساقاً مع مفهوم العصر عن مسلك المرأة فى موقف مثل هذا!

يكفينا من عثمان جلال أنه كان محبا للمسرح، وخادماً فى ساحته، وأنه كان فى أعماقة يرنو إلى أن يكون من بين المبدعين فيه، وإن كان نقص الموهبة قد قعد به عند الحدود التى قدمت تحليلا لبعضها آنفا.غير أن ما أنجزه عثمان جلال عند هذه الحدود كان خدمة كبرى لقضية الكوميديا المسرحية فى بلادنا، فى وقت اشتدت فيه الحاجة إلى هذه الخدمة، كى تتصل الجهود التى بذلها فنانون آخرون سابقون على محمد عثمان جلال، وأهمهم جميعا صنوع.

فقد اختفى مسرح صنوع فى عام ١٨٧٢، واذا بجلال يتقدم فى العام التالى ١٨٧٣ بتمصيره الشهير لمسرحية موليير «تارتوف» الذى أطلق عليه اسم : «الشيخ متلوف». ثم يخطو من بعد لتمصير مسرحيات أربع أخرى هى: «النساء العالمات» و «مدرسة الأزواج» و «مدرسة النساء» و «الثقلاء».فيقدم بهذا خدمة كبرى للمسرح المصرى، أول مظهر لها هو تحقيق ذلك الاتصال الحيوى الذى تحتاجه الحركات المسرحية، كى تنمو وتزدهر، فلم يمض وقت طويل على اختفاء صنوع، وتمصيرات محمد عثمان جلال، حتى أخذت مسرحيات موليير المصرى تعرف طريقها إلى المسرح.

قدمت مدرسة النساء فى عام ١٨٩٥، بعد حوالى ست سنوات من انتهاء جلال من تمصيرها. وقد يكون البدء بهذه المسرحية بالذات نوعاً من سوء الحظ، فإن موضوعها كان جديراً بأن يصدم الذوق العام، فلم يكن جمهور آخر القرن ليرضى عن مسلك فتاة تلقى

عشيقاً لها المرة بعد المرة فى بيت ربيبها وتسلم له جسدها ليعانق ويبوس، ثم تروح تحكى لربيبها تفاصيل هذه اللقاءات الحسية العارمة فى براءة مصطنعة.

وربما كانت الصورة اختلفت شيئاً ما لو أن «الشيخ متلوف» قدمت بدلاً من «مدرسة النساء»، فإن الدجل الدينى موضوع قريب من أذهان جماهيرنا ووجدانها، والرغبة فى السخرية من الفقهاء، وكشف تنطعهم وجشعهم دفينة فى تقاليد المسرح الشعبى، وعلى الأخص مسرح الأراجوز. وفعلا أثبت تاريخ العروض المسرحية خلال النصف الأول من هذا القرن أن «الشيخ متلوف» مسرحية ناجحة، وأنها قد شقت لنفسها مكاناً واضحاً بين مسرحيات التراث، فلو أن جمهور أواخر القرن كان قد تعرف على فن كل من موليير ومحمدعثمان جلال من خلال هذه المسرحية الموفقة، فلربما كان أمكن تعويده ـ بالتدريج ـ على ما فى باقى المسرحيات من أشياء تنبو عن ذوقة، فنظر إليها فى إطار الفن المسرحى وحكم لها أو عليها على هذا المستوى، بدلا من مجرد رفضها على المستوى الاجتماعى.

مهما يكن من شىء فإن عثمان جلال بتمصيره مسرحيات موليير الخمس قد قام بشىء هام حقاً من أجل مسرحنا الناشئ وهو توفير نصوص مسرحية على مستوى عال من التأليف استخدمها المسرح الجاد فيما بعد دعامة لما كان يدعو اليه من ربط الحركة المسرحية الناشئة بروائع المسرح العالمى، فقد استند جورج أبيض إلى نصوص عثمان جلال حين أراد أن يقدم كوميديات رفيعة المستوى تثبت للمقارنة بالمآسى الكبرى التى كان يشرع فى تقديمها.

كذلك قدمت فرقة عكاشة مسرحية «الشيخ متلوف» كما قدمتها فرقة الدولة من بعد مرات عديدة. وكان معنى هذا بالنسبة لتاريخ المسرح المصرى أن نماذج جيدة من التأليف الكوميدى قد اتيحت لأول مرة للنظارة والكتاب الناشئين معاً وإن هذه النماذج قد تحملت ـ نيابة عن تأليف أخرى لاحقة ـ عبء الصدمة الأولى التى يحدثها الجديد دائماً فى صفوف الناس.

وهكذا، وبفضل نصوص عثمان جلال، التى شرع "جورج أبيض" يقدمها بشىء من الانتظام عام ١٩١٢ استطاع محمد تيمور أن يقدم كوميدياته الاخلاقية التى سنناقشها فى الفصل التالى، واستطاع توفيق الحكيم أن يقدم المرأة الجديدة فى عام ١٩٢٣ دون خوف من عقاب . وبفضل عثمان جلال أيضاً أمكن لأحمد شوقى أن يقدم «الست هدى» للمسرح بنجاح كبير، وهى تعتبر أول ثمرة مصرية حقيقية للنبت الذى استورده عثمان جلال وزرعه فى التربة المسرحية الناشئة بكثير من الجهد، ثم ترك لمن تلاه من الكتاب أمر تحسين أنواعه، وتأصيله فى الأرض المصرية ـ وأعنى به" كوميديا النقد الاجتماعى" المعروفة أيضا باسم "كوميديا السلوك".

وهكذا بدأت الكوميديا الانتقادية ممصرة على يد عثمان جلال، ونشأ منها فيما بعد جيل ثان استوطن الأرض واكتسب كثيراً من خصائصها وذلك فى مسرحيات محمد تيمور

ومسرحية المرأة الجديدة لتوفيق الحكيم، ثم انتج شوقى أول نموذج مصرى خالص منها فى «الست هدى»[1].

ومعنى هذا ـ مرة ثانية ـ ان عثمان جلال ـ بالاشتراك مع يعقوب صنوع ـ قد حفر للكوميديا المصرية الرافد الثانى الهام الذى لا غنى لأى كوميديا انسانية عنه، وهو الرافد العالمى، الذى لولاه لما أخذ الناس فن الكوميديا مأخذ الجد الواجب لها، فظلت أسيرة المستوى الفكرى المنخفض الذى تحققه الكوميديا الشعبية، ولا تستطيع الارتفاع عنه، لإنشغالها فى معظم الوقت بفنون الإضحاك والمدى.

وقد أخذ هذا الرافد العالمى يقوم بعمله الهام فى إغناء الكوميديا المصرية، حين بدأ يظهر الكاتب المسرحى الكوميدى ويقدم أعمالا منسوبة اليه هو وحده، بعد أن كان التأليف الجماعى ذو الطابع الارتجالى هو سمة المرحلة التى بدأت فى نهاية القرن الماضى واستمرت حتى نهاية عشرينات هذا القرن (باستثناء أعمال صنوع).

كذلك أشارت جهود عثمان جلال إلى الطريق الذى يمكن للكوميديا أن يسلكه كلما أعوزها النص الجيد وهو التمصير عن أصول عالمية.

وهو الطريق الذى سلكه فيما بعد كل من بديع خيرى ونجيب الريحانى ـ وإن كان هذان قد تجنبا النماذج الرفيعة فى فن الكوميديا، بحسبان أنها لن تلقى نجاحاً شعبياً كانا يسعيان جاهدين إلى تحقيقه، فقصرا همهما على مسرحيات الجمهور العريض فى فرنسا، استوردا أفكارها وموضوعاتها ولكنهما أحسنا تمصيرها، فلم يعد الأمر معهما مقصورا على نزع «ثوب الفرنساوية» عن الشخصية، والباسها «ثوب العرب» بل تعدى هذا إلى تغير أشمل، تناول النفسية والعقلية أيضاً، بحيث أصبح التمصير شيئاً كثير الشبه بالتأليف.

❋❋❋

(١) منذ ان كتبت هذا الكلام فى العام الماضى (١٩٧٠) وقع لى نص أول كوميديا مصرية حقيقية، وهى كوميديا: «دخول الحمام مش زى خروجه» التى الفها ابراهيم رمزى فى ١٩١٥ أو أوائل ١٩١٦ ونشرتها مجلة الهلال فى عدد يوليو ١٩٧١

الفصل السادس

محمد تيمور والكوميديا الانتقادية

إن كان محمد عثمان جلال قد قعدت به قدراته دون اخراج كوميديا انتقادية مصرية من اللون الذى هفا إليه فؤاده وهو يمصر موليير، فان فارساً آخر من فرسان المسرح المصرى ما لبث أن ظهر على المنظر، وأخذ يكتب لمسرح كوميدى جاد تعلقت به روحه الوثابة وأبت إلا أن تخرجه للناس. ذلكم هو محمد تيمور.

فى عام واحد، بالغ الأهمية فى تاريخ الكوميديا المصرية الراقية، هو عام ١٩١٨، أخرج محمد تيمور مسرحيتين جديرتين بكل اعتبار، الأولى: «العصفور فى القفص»، وقدمتها فرقة "عبد الرحمن رشدى" فى مارس عام ١٩١٨ . والثانية، وهى انضج الاثنيتين وأكثرهما دلالة: «عبد الستار أفندى»، وقدمها "عزيز عيد" على مسرح دار التمثيل العربى، فى اطار فرقة منيرة المهدية، وذلك فى ديسمبر عام ١٩١٨.

قدم محمد تيمور: «العصفور فى القفص» على اعتبار أنها نموذج لما ينبغى أن تكون عليه الكوميديا الانتقادية، ذات المضمون الاجتماعى الواضح. وفعلا، يبرز موضوع المسرحية بروزاً واضحاً، وإن كان غير ضار فنياً ـ فنتبين أنه علاقة الآباء بالابناء، وهى علاقة متأزمة دائماً، ولكنها فى الفترة التاريخية التى تدور فيها حوادث المسرحية، متأزمة بصفة خاصة فالبلاد على عتبة ثورة كبرى كان مقدرا لها أن تنفجر بعد عام، والابناء يتطلعون ـ مع غيرهم من أهل مصر ـ إلى شىء من الحرية، فى السياسة وفى الاجتماع معا.

وبيت محمد باشا الزفتاوى يمثل الرجعية المصرية تمثيلاً واضحاً، فمحمد باشا اقطاعى واسع الثراء، كبير البخل، كل همه أن يروج حاله وترتفع أسهمه لدى الحكام، ويعاد انتخابه

لعضوية مجلس المديرية، لما يمثله هذا من جاه وكسب مادي ومعنوي معاً.

وهو يعلن صراحة أنه لا شأن له بالسياسة، ويقرر أنه الآمر الناهي في البيت، فتخنع له زوجته عزيزة، ويثور ابنه حسن ثورة ضعيفة، مكبوتة، ويلجأ إلى التمرد السري على والده، فينشئ علاقة غير شرعية مع خادمة سورية في البيت اسمها مرجريت، تحبه، وتظهر له الحنان الذي يفتقده في أبيه، والذي لا تفلح أمه في تعويضه عنه، فهي أضعف من أن تحمي ظهره وتؤثر في أبيه ليستجيب لطلباته المشروعة: شراء بدلة اسموكنج مثلا لحضور حفل زواج! ويكشف الأب علاقة ابنه بالخادمة، فتطرد المسكينة من البيت، دون أن تستطيع ثورة حسن الضعيفة أن تثمر شيئا على سبيل حماية البنت أو تعويضها، وحين يعرض حسن أن يترك البيت ويمضي وراء مرجريت، يقول الباشا معلقاً: «توفر ياخويا، لكن استنى، والله العظيم لاضربك». وبالطبع لا يغادر حسن البيت، وإنما يبقى فيه ليواصل الدراسة!

ونعرف من بعد أن مرجريت قد حملت ـ سفاحاً ـ من حسن وأنها اتصلت به مراراً، مرة تخبره، ومرة أخرى ترجوه، وفي مرة ثالثة تهدده بالحضور إلى بيت أبيه وإعلان النبأ على شكل فضيحة. وفعلا تحضر مرجريت، ولا تجدي محاولات حسن وأمه عزيزة وابن خالة محمود في حجب ما تحمله من أنباء عن الباشا، فهم يحاولون ـ المرة بعد المرة ـ اقناع الوالد بالذهاب إلى منزل حسن باشا رضوان الذي يسعى محمد باشا إلى اقناعه بالتوسط له حتى يعاد انتخابه، ولكن الباشا يقرر في كل مرة البقاء في البيت بحجة أو أخرى، وحين يقتنع أخيراً بالخروج يصطدم بمرجريت داخلة لتنفيذ تهديدها:

الباشا: شيء جميل! أنا في حلم والا في علم (لمرجريت) جاية تعملي ايه يابنت (بشدة) جاية هنا تعملي ايه؟

مرجريت: اسأل ابنك!؟

الباشا: (مندهشا) أسأل ابني؟

حسن: ما تسألهاش يابابا، اسألني أنا، الحق مش عليها، الحق علي.

الباشا: ايه هوه اللي جرى؟

عزيزة: مافيش حاجة، دي بس...

حسن: (يقطع عليها الحديث) اسكتي يا نينا، ما حدش حيتكلم غيري.

محمود: (لحسن سرا) اسكت ياحسن، اسكت خلينا احنا اللي نتكلم.

حسن: (لمحمود بصوت مرتفع) أنا مش عيل يا محمود لازم الحقيقة تتعرف.

الباشا: ايه هيه الحقيقة؟

حسن: (بصوت فيه رنة المقدم على شيء كبير) الحقيقة ان مرجريت حامل.

الباشا: حامل! من سيادتكم؟

حسن: أيوه مني أنا، والواجب يدفعني اني أساعدها.

الباشا: (للجميع) ده كلام فارغ، بقى بنت زي دي تضحك علينا كلنا، اطلعي بره يابنت، اطلعي بره... لحسن أخبط وشك في الأرض.

حسن: اذا طردتها يابابا رايح أطلع أنا وراها.

الباشا: بطلوا ده واسمعوا ده !!

عزيزة: ياباشا استنى شويه، الولد حسن ده مجنون وطالع فيها مرة واحدة، لازم نعقله، موش كده يامحمود بك؟

محمود: معلوم، لازم نعقله، بدل ما ندفعه لعمل حاجات موش كويسة.

الباشا: أنا بدي أعرف سي حسن عاوز يعمل ايه؟

حسن: عاوز أربي الولد اللي في بطن مرجريت، عاوز أطلعها من هوة العار اللي رميتها فيها... عاوز ...

الباشا: اخرص ياقليل الأدب، اخرص والا اطلع بره أنت وهيه.

حسن: يكون أحسن.

محمود: اسكت يا حسن.

الباشا: لازم أطرده هوه وهيه حالا ... حالا ...

عزيزة: ياباشا أبوس ايدك ورجلك.

مرجريت: ياباشا ما تخافش، كنت أظن أن الاغنياء في قلوبهم رحمة على الفقراء، كنت أظن الباشوات يعرفوا الواجب، كنت أظن ان الرحمة والشفقة لسه موجودة في الدنيا، لكن دلوقت عرفت الحياة عبارة عن غش وخداع وظلم، ما تآخذنيش ياسعادة الباشا اللي جيت وقلقت راحتك، وانت ياحسن دلوقت عرفت انك راجل صحيح، خليك مع أبوك وأمك، ما يصحش انك تسيبهم علشان بنت مسكينة زيي، أما أنا عندي رب ما ينساش حد.

حسن: (يسرع ويقف بجوارها) استنى يا مرجريت يستحيل تطلعي من هنا من غير ما أكون معاكي، انت بتحسبيني راجل متوحش ما عنديش شفقة ولا رحمة؟ أبدا لازم أعيش معاكي ونربي سوا الولد اللي لسه ما شافش نور الدنيا.

الباشا: (ينظر لزوجته) أنا ما اقدرش على الحال ده أبدا، هوه أنا بيتي معرض فسق يامحمود بك؟ أنا با أقول لك للمرة الأخيرة اني ما نيش عاوز أشوف وش البنت دي ولا وش الحمار ده (مشيرا لمرجريت وحسن) يالله بره، اخرجوا بره.

عزيزة: ياباشا باترجاك، أبوس ايدك (لحسن) ياحسن أنا أمك، ارحم أمك.

محمود: يا حسن شوف أمك وأبوك.

حسن: يستحيل، آه، عاوزين اني أرحم أمي ولا ارحمش ابني؟ مستحيل.

الباشا: (محتدا جدا) اطلع بره انت وهية، اطلع أحسن والله بعدين أخسف بكم الأرض، يالله بره حالا.

حسن: يالله يامرجريت، الوداع يا أمي (يخرج ومعه مرجريت).

عزيزة: آه، محمود بيه، روح معاه، خليك معاه لحد ما تنفض المسأله، روح ياحبيبي.

محمود: حاضر ياخالتي، اديني رايح. (يخرج).

عزيزة: (تجلس على كرسى وتضع رأسها بين يديها) آه ياغلبى، ياغلبى يانا.
الباشا: غلب ايه وبتاع ايه؟ الحمد لله اللى استريحنا منه ومنها، كنا يا ترى حا نقبل على نفسنا المصيبة دى؟
عزيزة: (لا ترد عليه بل تجلس وهى واضعة رأسها بين يديها).
الباشا: (لنفسه) ودلوقت وجب انى أنظم حساب بيتى بشكل تانى بعد ما طردت الملعون ده، بنجيب فى اليوم تلاته كيلو لحمة، نجيب اتنين كيلو ونص، وبنجيب بسته صاغ خضار، نجيب بخمسة، وبنجيب اربعة كيلو عيش، نجيب تلاته ونص، أيوه كده تمام. (يذهب إلى الشباك ويفتحه وينادى) يا عبد السلام أفندى، يا كاتب سعادة محمد باشا الزفتاوى.

(صوت عبد السلام أفندى من الحوش) أفندم.
الباشا: تعالى تحت الشباك وامسك الدواية والقلم واكتب.
(صوت عبد السلام أفندى من الحوش) أيوه يا أفندم.
الباشا: الآن وقد طردنا ولدنا العزيز حسن بك على من منزل سعادتنا، أمرنا بما هو آت:
أولا - انزال مرتب اللحمة من تلاته كيلو إلى اثنين كيلو ونص.
ثانيا: انزال مرتب الخضار من ستة قروش لخمسة.
ثالثا: انزال مرتب العيش من تلاته كيلو إلى اثنين كيلو ونصف.
رابعا: انزال مرتب....

< ستار >

هذا المشهد الرئيسى، يحمل معه روح المسرحية ولونها، وطريقة علاجها للموضوع، كما يحدد بوضوح علاقة الشخصيات بعضها ببعض.

فمسرحية «العصفور فى القفص» هى من اللون الذى عرف فى مصر باسم "الدرام"، وتعرفه كتب تاريخ المسرح أيضاً باسم "الدراما البورجوازية"، وفيه يسعى الكاتب إلى عرض مشكله اجتماعية عرضاً رناناً زاعقاً، تبرز فيه المشكله موضحة باللونين الأبيض والأسود، على أن يجمع العلاج بين السمات الجادة والفكاهية، ويتوسل الكاتب أثناءه بكل وسائل الاثارة من حوادث ميلو درامية، ومواقف خطابية وأبطال مثاليين فى الخير، وغيرهم مثاليين فى الشر... الخ.وبرغم أن محمد تيمور يسمى مسرحيته: «كوميدى» إلا أن جدية نظرته لموضوعه، قد انتهت بـ «العصفور فى القفص» إلى أن تصبح من لون الدرام فعلاً، مع محاولات لطلاء الموضوع من الخارج طلاء كوميديا.

وفى سبيل الكوميديا يخلق محمد تيمور شخصية الباشا: محمد الزفتاوى ويضفى عليه، بتأثر واضح من موليير، صفتى البخل، والتفاخر معاً، فهو يقتر على أهل بيته كل التقتير، وهو فى الوقت ذاته يشترى من التحف والفازات ما يحاول أن يزايد به على خصومه

الاجتماعيين، فيجمع تيمور بهذا بين شخصيتين من شخصيات موليير فى شخص بخيله المصرى - شخصية ارباجون فى مسرحية «البخيل»، وشخصية: مسيو جوردان فى البورجوازى النبيل.

كذلك يقترض الكاتب شخصية «العايق» من مجموعة شخصيات موليير فى: «مدرسة الأزواج» فيجعل لها نظيراً مصرياً فى شخص أمين بك، ابن عم حسن، الوارث المتلاف،الذى لا يهمه من الدنيا سوى ملذاته مع عشيقاته، وأناقته، ولا يبإلى بعد هذا ان مرضت أخته، أو أختلت الأمور فى ضيعته.

ومن المسرح الأوربى عامة - وموليير خاصة - اجتلب تيمور موضوع العلاقة الغرامية التى تقوم طواعية بين الخدم، أو التى يحاول فريق من الخدم الرجال انشاءها مع الخدم النساء واستخدم هذا الموضوع وسيلة من وسائل خلق الفكاهة، فهو يجعل الخادم السودانى فيروز أغا يقع فى غرام الخادمة مرجريت، التى تسخر منه وتضحك المتفرجين عليه.

ومن حيل مسرح موليير المعروفة استخدام الميلودراما وسيلة فعالة لفك عقدة المسرحية، وكذلك يفعل محمد تيمور فى مسرحيته، فحين يضطر حسن إلى العمل كاتبا صغيراً فى متجر، ويقاسى شظف العيش فى سبيل زوجته وابنه، يسوق له القدر المليودرامى هدية ثمينة فيجعله ينقذ رضوان باشا من الموت تحت عجلات الترام.

ورضوان باشا هذا هو الرجل الواسع النفوذ، الذى يحاول الزفتاوى باشا، والد حسن، أن يترضاه ولو بجدع الأنف، وبالطبع يتوسط رضوان باشا لدى الزفتاوى باشا ويضطره إلى الصفح عن حسن وزوجته وابنه، ثم يرضى الباشا عنهم من بعد رضاء فعليا، ويجرى عليهم الأرزاق، ويعود الجميع هانئين إلى أحضان الأسرة الكبيرة.

على أن محمد تيمور لا يتأثر بمسرح موليير وحده، وإنما هو أيضاً واقع فى دائرة نفوذ مسرح أواسط القرن فى فرنسا، حيث كتاب الواقعية الشعبية الناشئة من أمثال "إميل اوجييه"، و"الكسندر ديماس، الابن"، قد تفوقوا فى علاج المشاكل الاجتماعية علاجاً دراميا فعالاً، على أساس من الفكرة القائلة بأن الفرد نتاج حتمى للبيئة المحيطة به، وأن الخير والشر يكمنان فى المجتمع وليس فى البشر.

ونحن نجد فى «العصفورفى القفص» شيئاً من هذا المنطق الاجتماعى متمثلاً فى حسن الشاب الذى يتوق إلى التحرر، ويود لو استطاع أن يقف من أبيه موقف الند، ولكن يقعد به عن هذا خنوع، هو نتاج سنوات طويلة من الاستبداد الابوى.ومحمد تيمور يعرض هذه المشكلة عرضاً واضحاً وواقعياً أيضاً، على نحو ما فعل واقعيو فرنسا فى أواسط القرن، ولكنه لا يلبث أن يستعين - كما رأينا - بالميلودراما كى يحل عقدة المسرحية على نحو يعجب الجمهور العريض.

ومع ذلك فان الموقف الواضح الذى يقفه المؤلف من موضوعه والذى يجعل رضوان باشا

ي تبناه فى المسرحية ليذكرنا بتعقل أوجييه بإزاء المشاكل الاجتماعية التى كان يعرض لها، فإن الكاتب الفرنسى لم يكن ثائراً، ولا متمرداً على النظم الإجتماعية، وإنما كان كل همه أن يرسم من الطبيعة صورا منتزعة من الواقع، ويدعو خلال هذا الى ما يعتقد انه الفضائل الاساسية فى المجتمع.

وشيئاً من هذا فعل محمد تيمور، حين انتهى من استكشافه المسرحى لمشكلة الآباء والابناء، ثم جعل ـ رضوان باشا ـ قبل نهاية المسرحية بدقيقة أو دقيقتين يقول:

رضوان: الحمد لله، ودلوقت بقى، حيث انكم اصطلحتم، فأنا لى كلمه صغيرة أقولها لك يامحمود بك، وأمين بك، ما تظنوش ان حسن عمل طيب، الظروف كانت قاسية عليه يابنى يامحمود انت وأمين، انتم لسه ما اتجوزتوش، وادى انتم شفتم بعنيكم الغلب اللى شافه حسن، فأنصحكم انكم ما تتجوزوش الا من جنسكم ولا تطلعوش من خلف أبهاتكم.

فهدف المسرحية إذن ليس الدعوة إلى المساواة الاجتماعية، وإنما غرضها هو التعقل الاجتماعى ـ أن يتعقل الباشا الزفتاوى فى معاملته لابنه، وأن يتعقل ابنه أيضاً، وأهم من هذا رفقاء ابنه من الشباب، فلا يتزوجوا من خارج طبقتهم.

باسم التعقل قد كان الصفح عن حسن، واعتبار ما تم قضية منتهية يرجى ألا تتكرر، ولا بأس ـ لخدمة هذا الغرض الأساسى ـ من استخدام الميلودراما، بل ولا بأس أيضاً من العطف على موقف الخادمة مرجريت والانتصار المؤقت لزواجها من حسن، والصفح الضمنى عن «جريمة» انجاب طفل غير شرعى، مادام هذا كله سيرفع إلى المجتمع ليجد له وضعا مشروعا يرضى عنه الجميع.

وهنا يجدر أن نشير إلى أن موضوع العلاقات الجنسية غير المشروعة، ومحاولة القاء ضوء منصف وواقعى عليها قد كان موضوعاً دائم التردد فى المسرح الفرنسى، منذ نظر اوجييه بعين العطف إلى مومس أسمها كلوريند فى مسرحية «المغامرة» وجعل وجودها كله يتغير بعد أن تقع فى غرام، وإن حرص الكاتب ـ مع هذا ـ على أن يؤكد حكمة الطبقة البورجوازية وتعقلها، فى مواجهة الحماقات الرومانسية، وهو عين ما فعله تيمور فى مسرحية «العصفور»، إذ عرض قضية مرجريت عرضا منصفا وعطوفا، ثم جعل الحكمة كلها تنبع من الطبقة الأعلى.

✲✲✲

بعد حوالى تسعه أشهر من ظهور مسرحية «العصفور» أخرج عزيز عيد مسرحية تيمور الثانية «عبد الستار أفندى».

وقد كتب" محمود عزى"، صديق محمد تيمور يقدم المسرحية بقوله: «كان فى الفتره بين مسرحيتى العصفور فى القفص، وعبد الستار أفندى، القضاء على التمثيل الجدى بانتصار كشكش بك، ذلك الانتصار الذى اجتذب اليه عشاق المسرح، فترة رآها تيمور القضاء

على الفن الذى تعشقه، فقال فى نفسه فلأ حارب التمثيل الهزلى بنفس سلاحه ولأجتذب الجمهور برواية فنية ذات صبغة هزلية ونكات ثم أرتفع به بعد ذلك من الهوة التى ألقاه فيها التمثيل الهزلى إلى الغاية التى انشدها[١]»

من هذه الخطوة التى قرر محمد تيمور أن يخطوها نحو الكوميديا الشعبية تأتى أهمية مسرحية «عبد الستار أفندى»، وينبع ـ أيضاً ـ شيء كثير مما فيها من فضائل.

والمسرحية تقوم على موقف رئيسى تعرفه الكوميديا العالمية والمحلية[٢] حق المعرفة، وهو موقف الزوجة المتسلطة، والزوج المغلوب على أمره، وما يجرى بينهما من شد وجذب تنتج عنه الفكاهة المطلوبة. نفوسة الزوجة تتحكم فى أمور بيتها، وتسيطر عليه وعلى زوجها، عبد الستار أفندى الموظف بنظارة الأوقاف، وفى الوقت الذى تظهر فيه جانب القسوة لزوجها، تلين وتخنع أمام ابنها عفيفى، المدلل العاطل، الذى يدعى أنه ممثل موهوب.

وفى المسرحية أيضاً: جميلة الابنة الشريفة التى تستنكر أفعال أمها وتنحاز إلى أبيها، رأفة به وحباً.وهى تقاوم مقاومة كبيرة مشروعاً يتقدم به أخوها عفيفى لتزويجها من صديقه السيىء السمعة: فرحات، بعد أن وعده هذا الأخير بأن يزوجه بدوره من ابنة أحد البهوات ممن يلوذ بهم فرحات هذا.

ثم شخصية البواب والخادم العام: عم خليفة، العجوز الذى يجمع بين المكر والطيبة والذى ربى أولاد الأسرة جميعا، وهو ينحاز إلى معسكر عبد الستار ـ جميلة. وهناك أيضاً الخادمة «اللهلوبة» هانم، كتلة النشاط والحيوية وانعدام الضمير، التى تنحاز إلى معسكر نفوسه ـ عفيفى وتدبر معهما المؤامرات ضد الزوج والابنة وخليفة.

وبين هذين المعسكرين يدير محمد تيمور صراعاً حافلاً بالحيوية والفكاهة بدرجاتها المتفاوتة بين الكوميديا الناعمة والهزل الخشن، ويعرض أثناء هذا الصراع شخصية الزوج المغلوب على أمره عرضاً عطوفاً ومقنعاً، ويبين محاولاته الكثيرة والمضحكة للخروج من تحت سيطرة الزوجة واستبداد الابن المدلل.

كما يعرض شخصية الابن «المفسود»، الذى تتبناه الأم تبنياً أعمى، وتفضله على زوجها، رغم عيوب الابن الواضحة، ربما لان الام تجد فى الابن من المزايا النفسية ومن قوة الشخصية، ومن القدرة على السيطرة ما تفتقده فى زوجها، وما كانت تتمنى لو كان موجوداً فيه.كذلك تعرض المسرحية لمشكلة البنت التى يراد تزويجها رغماً عنها، والتى تقع ـ إلى جوار تحكم الأم ـ تحت استبداد الابن أيضاً لأن العرف الاجتماعى يعطيه حق التصرف فى أمرها بحكم أنه ذكر، وبرغم أنه يصغرها بخمس سنوات كاملة.

---

(١) مقدمه المسرح المصرى. صفحتا ح ، ط.

(٢) هو الموقف ذاته الذى استغله صنوع من قبل في مسرحية الاميرة الاسكندرانية.وفيها ـ كما رأينا ـ زوجة متسلطة.

فالمسرحية ـ أذن ـ هى دراسة فى المشكلة ذاتها التى شغلت تيمور فى مسرحية «العصفور» علاقة الآباء بالابناء، وإن كانت المشكلة هنا مقلوبة رأساً على عقب، فهى تصور استبداد الابناء بالآباء، مما يسمح بالكوميديا والهزل معا.

✲✲✲

ولكى يحصل محمد تيمور على الدرجة القصوى من الفكاهة فى مسرحيته خرج بموضوعة من حدود الطبقة العليا، التى لم يكن الاستبداد الاجتماعى يسمح بالتندر بها إلى حد ينتج الكوميديا الناجحة، وحط رحاله فى أرض طبقة تليها هى الطبقة المتوسطة الصغيرة.

وقد هيأ له هذا الانتقال حرية ومرونة فى استخدام الشخصيات الشعبية، فلم يعد الخدم فى المسرحية مخلوقات قليلة القيمة، يسئ السادة استخدامهم، ويتندرون بهم، ويعتدون على النساء منهم، بل أصبحوا شركاء فعليين لأهل الدار فى تصريف شئونهم. إن عم خليفة البواب، وهو واحد من أنجح شخصيات المسرحية، يدخل المعركة مع عبد الستار وابنته جميلة باقتناع تام بأنه يحارب من أجل قضية مشتركة.

والخادمة اللهلوبة هانم، تنضم أيضاً بمثل هذا الحماس التلقائى إلى قضية الفريق المضاد، وكأنها فرد منهم، بل أنها تنشئ علاقة بالابن الفاسد عفيفى، تقرضه فيها النقود، وتتطلع إلى أن يبقى حبه لها.

وأثر هذا كله على المسرحية طيب وباعث للمرح الحقيقى. لا حواجز هنا ولا سدود تعوق الحركة بين الشخصيات، وعلى هذا تتوالى المشاهد اللذيذة فى سهولة وتلقائية، وتتفاوت بين الكوميديا الناعمة ـ كما قلت، وبين الهزل الصاخب.فمن النوع الأول هذا المشهد الذى يدور بين الأم نفوسة، وبين ابنها عفيفى، الذى يدعى انه ممثل موهوب. يريد عفيفى أن يخلق فرصة كى يعرض فيها قدرته على التمثيل على أمه، فيفتعل معها معركة:

عفيفى: اظن انك فاهمه انى موش عارف انك سبب الخناقة دى كلها، أنا بس حبيت احترمك قدام الخدامين لكن يظهر انك مش عارفة مقامى؟

نفوسة: محسب بالنبى يابنى، ما أعرفش مقامك ازاى؟ انت غاوى تراترو وعضو فى جنينة الحيوانات.

عفيفى: تراترو ايه، وجنينة الحيوانات ايه ياوليه؟ بطلوا ده واسمعوا ده يا اخوانا، انت ياشيخة انضربتى فى عقلك؟ دنا ممثل تراجيدى وكوميدى كمان، والله بلاوى، أوريكى ازاى؟ أوريكى عشان تصدقى؟

نفوسة: محسب بسورة يس والقرآن الحكيم، ورينى ياخويا ورينى.

عفيفى: عاوزه قطعة تراجيدى من شاكسبير، والا من الحداد؟

نفوسة: اللى يعجبك ياخويا.

عفيفى: اسمعى كلام عطيل لما جه يموت دمونة، دى قطعة ترجمتها أنا بنفسى، أسمعى: ثغر جميل، وشعر طويل، وخصر نحيل، وردف ثقيل، وغرام فى الفؤاد، يضيع الرشاد، ويقتل العباد. أى دمونة المحبوبة، أنا أهواك وأموت فى هواك، وأضع قلبى فى يمناك قبل يسراك، ولكنك خنت العهود، ونقضت الوعود. (يتحمس ويقترب من أمه) وعشقت كاسيو اللعين ابن اللعين الخائن الاثيم، وخنت عطيل الاسد الهمام والقائد الدرغام، ولم تخشى القادر العلام... ويك يادمونة (يهدد أمه بيده).

نفوسة: بسم الله ما شاء الله، ربنا يزيد ويبارك.

عفيفى: ويك يادمونة، سأخلع أضراسك وأخمد أنفاسك.

نفوسة: بس ابعد ياخويه شويه.

عفيفى: اسمعى امال (يقترب منها مادا يده لرقبتها) سأجعل عظمك ولحمك شذر مذر ويكون موتك عبرة للبشر، وسيقول الناس أحسن عطيل وأجاد ونال المراد وشفى الفؤاد.

نفوسة: الواد جرى له ايه.يا اختى؟ ابعد ياعفيفى.

عفيفى: (ماسكا رقبتها) موتى يا خائنة موتى (يضغط على رقبتها) لقد دنت الساعة وحل العقاب، موتى، موتى.

نفوسة: الحقونى يا ناس الواد اتجنن.

عفيفى: (مندفعا) موتى، موتى، موتى[1].

ومن أمثلة الكوميديا الحية، التى تعتمد على النقد الاجتماعى وعلى الصدام المضحك بين الشخصيات، هذا المشهد الذى يدور بين عم خليفة البواب وهانم الخادمة، وقد جاءت الاخيرة تنقل له خبراً يسوءه.

هانم: (تدخل وهى مذعورة) اسكت ياعم خليفة،اسكت ياعم خليفة، ياخراب بيتى وبيتك ياعم خليفة، يادى الداهية الجديدة ياعم خليفة.

خليفة: جرى ايه يا بنت؟

هانم: (تلطم وجهها) يامصيبتى ومصيبتك ياعم خليفة، ياترقيع صداغى وصداغك ياعم خليفة.

خليفة: جرى ايه يابنت، ستك نفوسة حصل لها أمر الله.

هانم: (تلطم وجهها وتنشل) ياريت كان كده ياعم خليفة، ياريت كان كده ياعم خليفة.

خليفة: سيدك عبد الستار راح لرحمة ربه؟

---

(١) سنجد أن بديع خيرى والريحانى قد استغلا جوهر هذا الموقف ـ بنجاح أكثر ـ فى مسرحية: أموت فى كده. كما سبق أن استخدمها أمين صدقى فى مسرحية:«هز ياوز» (عام ١٩١٦) التى كتبها للريحانى، ومسرحية ولسة (١٩١٩) التى كتبها للكسار.

هانم: لا ياعم خليفة، ياريت المصيبة كانت فيه ياعم خليفة.

خليفة: بلا قافية سيدك عفيفى دهسه اوتروبيل؟

هانم: يكون أحسن ياعم خليفة.

خليفة: يابنت بلاش هلس بقى، اطلعى برا، برا.

هانم: (تسكت قليلا وتتكلم وهى تبكى بعد أن تجلس على الأرض)اسكت ياعم خليفة، اسكت، دى مصيبة كبيرة ياعم خليفة، بكرة تنخرق عينى وعينك ياعم خليفة بكرة تتنتف دقنك، وتتبهدل عمتك ياعم خليفة، عمتك الشريفة، الشريفة قوى.

خليفة: بس موش تقولى.

هانم: اسكت (تبكى) فوكس مات[1].

خليفة: (يصفر وجهه ويسقط على الكرسى) فوكس مات؟ ونروح فين ياهانم، نروح فين؟ فوكس مات؟ الكلب الحلو ده؟

هانم: قل لى ياعم خليفة، نعمل ايه لما سيدك عفيفى يسمع؟ نعمل ايه؟ ده يطلع روحى وروحك.

خليفة: (يتهدج صوته) آه يطلع روحى وروحك، ياخسارتك يافوكس، ياما كنت كلب كويس، اسمعى تجيش نقول له انه هرب؟

هانم: (بحزن) ما يصدقش ياعم خليفة، ما يصدقش أبدا، بكرة وحياة راس أبوك وتربة أمك راح يخرب بيتك.

خليفة: (يبكى) هوه أنت فاهمة انى بعيط على فوكس؟ أنا بعيط على خراب بيتك.

هانم: موش انت الباش أغا بتاع الكلاب، وسيدى مسميك كده؟

خليفة: موش انت الداده بتاعتهم؟ موش مسميكى عفيفى كده؟

هانم: ونعمل ايه؟ ده كمان شوية يسمع ويبهدلنا والكلب والنبى كان حلو.

خليفة: (يبكى ويشنشل) يادى الداهية السودة ياخليفة.

هانم: (تبكى وتبتدئ فى الشنشلة) يادى الوحسة الكبيرة ياعم خليفة.

خليفة: (يزداد فى البكاء) يا قطع عيشك ياخليفة.

هانم: ما بقاش فيه أمل يا عم خليفة.

خليفة: ما فيش غير التربة يا خليفة.

هانم: (تبتعد عنه وتضحك وهى تشنشل) وضحكت عليك ياعم خليفة، والكلب عيان بس ياعم خليفة، وينعل أبوك ياعم خليفة، يا ابن الكلب ياعم خليفة.

خليفة: (يجرى وراءها رافعا المقشة فتحاوره فى انحاء الغرفة وعند اقترابها من الباب يكون قد اقترب منها وتسنح له فرصة فيهوى بالمقشة عليها ولكنها تتلافاها بخفة فتنزل الضربة على رأس عبد الستار أفندى الذى كان مندفعا من الباب إلى الداخل، حاملا فى يده كيس فاكهة، أما هانم فتندفع إلى الخارج وتنتشر الفاكهة على الأرض).

(١) استغلت كوميديا الريحانى جوهر هذا الموقف أيضا ـ مع التنويع والتعميق فى مسرحيات أبرزها: لو كنت حليوة.

أما المشهد التالى فهو ينتمى إلى الكوميديا الشعبية التى عرفتها مصر فى ظل المسرح المرتجل ابتداء من أوائل القرن، فى الوقت ذاته الذى ينتمى فيه بناؤه إلى كوميديا موليير. هذا عبد الستار أفندى يدخل الغرفة، وهو لا يدرى أن مؤامرة قد تمت ضده منذ لحظات اشترك فيها عفيفى ونفوسة والخادم هانم. لكشف غراميات عبد الستار أمام زوجته. الزوجة وعفيفى يختبئان خلف ستار، ويتركان هانم وحدها لتكون طعماً لعبد الستار. تسأله هانم فى دلال:

هانم: والنبى ياسيدى ادينى يوسف افندية.

عبد الستار: (ينظر حواليه) أقول لك، خلى المسألة بيع وشرا، اليوسفافندية ببوسة، ولا عنهاش كلت المتلومة نفوسة، (تظهر دماغ نفوسة فيرجعها عفيفى).

هانم: أقول لك ياسيدى، ما دام بتقول ان المسألة بيع وشرا، خللى اليوسفافنديتين ببوسة؟

عبد الستار: أبدا... أبدا.

هانم: (تقبله فجأة) وتقول ايه فى البوسة دى؟

عبد الستار: زى الشهد، أقول لك الأربع يوسفافنديات ببوسة. (يناولها أربع يوسفافنديات ويقبلها).

نفوسة: يا ابن الكلب.

عفيفى: استنى شوية، ان الله مع الصابرين.

هانم: نفسى فى بوسة كمان.

عبد الستار: وأنا يعنى اللى ما نفسيش فى بوسة، (تقبله ويقبلها).

نفوسة: (تظهر قليلا) يادقن تعيتع.

عفيفى: استنى، (يختفيان).

عبد الستار: (مفزوعا) مين اللى بيتكلم يابنت ياهانم؟

هانم: سبحان الله ياسيدى، هوه الشارع يخلى من الناس؟

ثم يطلب عبد الستار من هانم ما هو أكثر من القبلات فتساومة:

هانم: لا، شوف أما أقول لك بقى، انت راجل بتاع نسوان، وأنا ما اقدرش على كده.

عبد الستار: ومين قال لك انى بتاع نسوان؟

هانم: وهوه حد يقدر يشوف عينيك ولا يقعش فيهم؟، ثم تأخذ تفرض شروطها:

هانم: عاوزه تحلف لى انك يا تطلق ستى نفوسة وتتجوزنى بدالها يا ماتنامش معاها فى سرير أبدا، يعنى تبقى جوزها كده وكده.

عبد الستار: قصدك يعنى انى ما...

هانم: (مقاطعة) ايوه ... فهمت؟

عبد الستار: فهمت قوى، ودى حاجه بسيطة، أما الطلاق صعب. انت نسيتى انها أم أولادى؟

هانم: طيب يالله احلف.

عبد الستار: اقسم لك بالله والانبيا والاوليا انى....

نفوسة: (مندفعة صارخة) انك راجل دون قليل الأصل، ابن كلب، حمار، عره خالص، تستاهل الضرب بالشبشب. (تتناول شبشبها وتنهال ضربا عليه).

فى هذا المشهد نجد الكوميديا المتحضرة، المتأنقة، ذات اللون المهندس، المدبر الذى عرفته كوميديا عصر النهضة وما بعدها، خصوصاً فى شكسبير وموليير، ويتمثل فى اختباء عفيفى وأمه نفوسة خلف الستار، وخروج الأخيرة بين الحين والحين من خلف الستار، لأن أعصابها تفلت منها فتود لو تنتقم من زوجها وأن انهت بهذا المؤامرة المؤقته التى حاكتها ضده.

كما نجد الكوميديا الشعبية، التى تتمثل فى تخوف عبد الستار أفندى من الأصوات التى يصدرها عفيفى وأمه بين الحين والحين، وما يرتسم على وجهه من إمارات الفزع، فهذا يشبه - إلى حد واضح - نمرة الفزع من عفريت حقيقى أو متخيل، كان المسرح المرتجل يستخدمها كثيراً وسيلة للاضحاك. كما أن نهاية المشهد، بما فيها من كشف لعبد الستار وضرب بالشبشب تنتمى أيضاً للكوميديا الشعبية.

والواقع أن مسرحية عبد الستار أفندى انما هى قسمة واضحة بين الكوميديا العالمية والكوميديا المحلية. بل يمكن القول بأن موضوعها تجرى فيه قصتان الأولى محلية، والثانية: عالمية. أما القصة الأولى فتخص نفوسة وزوجها وابنها، وتضم أيضاً عم خليفة البواب، وهى تعالج مصائر هؤلاء الناس وصداماتهم بعضهم ببعض[1].

وأما القصة الثانية العالمية الأصل، فتخص جميلة، وخطيبها الشريف بليغ، الذى تحبه وتسعى جاهدة للزواج منه، كما تضم الخطيب غير الشريف فرحات، الذى تفر منه جميلة بكل ما وسعها من حيلة. ويربط العالمين معا الخادمة هانم، التى تتحرك بسهولة بين الاثنين.

وجدير بالذكر أن موضوع محاولة فتاة شريفة أن تفر بكل الوسائل من زرج لا تحبه موجود فى موليير فى مسرحيتى: مدرسة النساء ومدرسة الأزواج، كما أن صنوع يفيد منه أيضاً فى مسرحية الأميرة الاسكندرانية التى لا يبعد أن يكون محمد تيمور قد اطلع عليها، فإن بالمسرحيتين أكثر من نقطة التقاء هناك - علاوة على موضوع الفتاة العاشقة التى تقبل على خطيب وترفض آخر - موضوع الزوجة المستبدة والزوج الخنوع وما يجرى بينهما من صراع، ينتهى بأن ينتصر الزوج المضطهد وينجح فى نصرة ابنته وتزويجها بمن تحب، كلا الموضوعين موجود فى صنوع وفى محمد تيمور.

ونعود إلى القصة الثانية فى المسرحية فنقول: إن الأثر الأجنبى يبدو واضحاً كل

(١) اعتبرت هذه القصة محلية لان لها اشباها فى مجتمعنا المصرى، ولان تيمور ينجح فيها فى خلق شخصياته نجاحا واضحا يقنعنا بمصريتها وان كنت قد اسلفت ان موقف الزوجة المستبدة والزوج الخنوع موجود فى المسرح العالمى. وأضيف هنا أن موقف الأم المستبدة الضعيفة أمام ابن مدلل موجود فى مسرحية جولد سميث: «تمسكنت فتمكنت».

الوضوح فى موضوع علاقات جميلة وبليغ وفرحات، جميلة الفتاة الخجول تلقى حبيبها من وراء أهلها، وتحدثه طويلاً من خلف شباك المندرة، الذى يطل على الحارة، ثم تمنحه القبلات، كل هذا وهى بالداخل وهو بالحارة!

ويطلعها بليغ على تطور مفاجىء، هو وفاة عمه، ويحدثها عن الإرث الكبير الذى أصبح ينتظره، والذى يزيل - بطريقة ميلودرامية - العقبة الحقيقية التى تحول بين الاثنين والزواج، ثم تتطور الحوادث إلى مشهد كبير فى المسرحية، يتقدم فيه كل من بليغ والخطيب الآخر فرحات للمزايدة على جميلة، كل يعد بأنه سيدفع فيها أكثر من الآخر، ولا يحسم الموضوع إلا دخول ضابط يتقدم - على الطريقة المولييرية - ليخلص البطل والبطلة من المتاعب، وذلك بالقبض على فرحات بتهمة النصب.

ومشهد المزاد هذا، الذى احتج على نبوه محمود عزى، صديق محمد تيمور يبدو أنه جزء من تراث المسرح الفرنسى فى النصف الثانى من القرن الماضى، فقد استخدمه - نقلاً عن فرنسا - كل من إبسن « سيدة البحر» وبرنارد شو «كانديدا» لما فيه من أثر درامى واضح.

كما أن توزيع الوعود بالعطايا على أهل العروس، الذى يقوم به بليغ فى نهاية المسرحية يبدو هو الآخر جزءاً من تراث فرنسا المسرحى، وقد استخدم الريحانى - فيما بعد - مشهدا قريباً منه فى مسرحية «لو كنت حليوة» حين جعل بطل المسرحية - بعد ثروة مفاجئة منحته حبيبة قلبه زوجة له - يوزع العطايا أيضاً على أم العروس وأبيها وقريباتها... الخ.

***

رغم الأثر الأجنبى فى المسرحية، وما فيها من مشاهد مصطنعة تنبو عن الواقع الذى رمى تيمور إلى تصويره فان ما يبقى منها بعد ذلك هو تقدم لا شك فيه فى طريق الكوميديا المصرية.

وهو تقدم ذو اتجاهين: أولهما نحو الكوميديا الانتقادية، القائمة على ملاحظة الواقع وتصويره، ونقده، والافادة فى هذا كله من التراث العالمى، والثانى نحو الكوميديا الشعبية بما فيها من حيوية فائقة، وما تمنحه الكاتب من فرص لخلق الشخصيات الشعبية علاوة على الافادة من الشخصيات والمواقف والنمر الجاهزة.

والمسرحية - بعد هذا - تمثل تقدماً واضحاً على فن صنوع، الذى سعى هو الآخر إلى السير فى الاتجاهين العالمى، والشعبى - كما أنها تحقق ما أخفق محمد عثمان جلال فى عمله، وهو الافادة من موليير لكتابة كوميديا مصرية يكون جانب الخلق فيها أكبر من جانب التمصير. وأغلب الظن ان الأجل لو كان طال بمحمد تيمور، لاستطاع[1] أن يعمق من المجرى

(١) كتبت هذا الكلام قبل أن أطلع على الكوميديا اللذيذة والناضجة، التى كتبها إبراهيم رمزى بعنوان: «دخول الحمام مش زى خروجه» - راجع عدد يوليو ١٩٧١ من مجلة الهلال وينبغى أن يذهب جزء هام من المديح الذى سقته هنا لمحمد =

الذى حفره للكوميديا المصرية، باضافة مسرحيات أكثر نضجا، وإذن لجاءت جهود من تلاه من كتاب فى هذا المجال أكثر نجاحاً وأوفر حظاً من الاستمرار، كتاب من أمثال توفيق الحكيم «المرأة الجديدة» و «رصاصة فى القلب».

إذن ـ أيضاً ـ لما اضطر نجيب الريحانى وبديع خيرى إلى السير فى خط شديد الذبذبة أوصلهما من المسرح الهزلى إلى الكوميديا الانتقادية بعد عناء شديد.

✲✲✲

= تيمور الى زميله وصديقه: ابراهيم رمزى، فهو الفاتح الحقيقى فى حقل الكوميديا المصرية الخالصة.

الفصل السابع

أرليكينو والبربري عثمان

حين قرر على الكسار أن يطلى وجهه باللون الأسود. لم يكن يدرى أنه بهذا يربط نفسه ـ من حيث الشكل ـ بواحد من أشهر الخدم فى دنيا الكوميديا دى لارتى، وأحبهم إلى قلوب الجماهير العريضة والمثقفين معاً، ذلكم هو الخادم الماكر، الذكى، المندفع، الجبان، محب الحياة ومساعد المحبين: أرليكينو، ذو القناع الأسود.

واللقاء بين عثمان عبد الباسط البربرى وأرليكينو الايطالى، يتعدى الشكل بكثير، كما سوف نتبين فيما بعد ولكن الغريب حقاً، أن يلتقى الاثنان فى القناع كذلك. أهى مصادفة طريفة وحسب، أم أن على الكسار كان يعرف شيئاً عن الكوميديا الشعبية الايطالية ـ شيئاً شاهده فى الفرق المصرية الجوالة، التى كانت تقدم لجماهيرها الشعبية الضحك المرتجل والمحفوظ معاً، فى مسارح المقاهى وحلقات السيرك منذ أوائل القرن خاصة؟

يذكر الأستاذ عدلى نور فى كتاب له لم ينشر بعنوان: «على الكسار والمسرح العربى»[1] أن الكسار كان يهوى التمثيل منذ حداثته وكان دائم التردد على الفرق الجوالة التى تضرب خيامها فى ساحات الموالد والأعياد الشعبية، وكان يعجبه كثيرا دور البلياتشو الذى يتبع البهلوان، وكان الكسار يصفق كثيرا ويضحك من أعماقه، حينما يحاول البلياتشو أن يقلد البهلوان فى خفة حركاته ورشاقته المفرطة وهو يثب على الحبل، فيقع البلياتشو

(١) ينبغى ان نزجى التحية للأستاذ عدلى نور لاهتمامه الواضح والباكر والعطوف بفن على الكسار فى وقت لم تكن فيه الحفاوة بالفن المسرحى الشعبى تتعدى السطح، وكثيرا ما كان هذا الفن يلقى الصمت بل والأحتقار.

المسكين لا مفر، وهنا يسأله البهلوان: انت مت يابلياتشو؟ فيقول البلياتشو: من زمان!...

ولا يبعد أن يكون الكسار قد قرر فى أعماقه، أن يصبح هو الآخر نوعا من البلياتشو، ولعله أعجب بما فى هذا المسكين من تطلع ورغبة فى التفوق، يقعد بهما عجز واضح، وافتقار إلى موهبة اللياقة البدنية، فانعطف قلب الكسار اليه، وقرر أن يعبر عن هذه الشخصية فى أعمال فنية متعددة، وأن يقدمها للناس، بهدف اثارة العطف عليها، إلى جانب الضحك منها ومعها.

والبلياتشو، هو واحد من الخدم العديدين فى عالم الكوميديا دى لارتى ـ شأنه فى هذا شأن أرليكينو ـ هو مضحك ريفى ظهر فى دنيا الكوميديا قرب نهاية القرن السادس عشر، وتعددت اسماؤه بتعدد البلاد التى نجم فيها أو ارتحل اليها، له شرف الفلاح الساذج وصراحته ونقاء روحه، وهو دائما عون للمحبين، يحنو عليهم حنوا آسرا، والعامل المحرك له هو خوفه مما يحيطه من أشياء وأشخاص وتوجسه، وتوقعه ان يصيبه المكروه على ايدى الناس، ومع هذا كله فهو مرح، محب للفكاهة، يجد لذة طفولية فى تدبير المقالب حتى وان عادت عليه هذه بالضرر السريع، وفى أعماق نفسه حزن دفين، يعكس احساس الانسان بالفشل الجذرى فى اصلاح الناس والأشياء.

أما أرليكينو، الذى ظهر بعد بالياتشو بقرن تقريبا، فى نهاية القرن السابع عشر، فهو أشهر خدم الكوميديا دى لارتى، وأكبرهم أثرا فى قلوب الناس وفى فن الكتاب.

وهو خادم بهلوان، كثير الرشاقة، سريع الحركة، يدخل المسرح وهو فى عجلة من أمره، منتصبا، قائم الجسم، فيبدو كمن يقفز، وله الأعيب كثيرة، يضحك بها الناس ويدهشهم معا، فهو يدخل رأسه فى جسمه، دون أن يحرك بدنه، حتى يختفى الرأس ـ لا أحد يدرى كيف ـ ثم يقفز بالرأس فجأة، فيرتفع كعفريت العلبة، وهو يستطيع أن يقفز فى الهواء إلى الوراء ومعه كأس من النبيذ، فلا يسقط منها قطرة واحدة، وهو يزحف على حيطان الدورين الثانى والثالث من المسرح ـ كما تفعل الذبابة ـ فلا يسقط، وأن سقطت قلوب الناس فى صدورهم خوفا عليه.

وهو خارج نطاق ما تواضع الناس على اعتباره قيما أخلاقية. لا تستطيع أن تصفه بأنه مناف للأخلاق، فهو يقبل على القيم الاخلاقية أو يدبر عنها وفق رغباته الحيوية، وليس حسب ما يمليه عليه العقل والضمير، فهذان لا وجود لهما عنده. وهو لهذا قد ينصح امرأة شابه بأن تحب الرجال جميعا، أو يقوم بدور الوسيط فى مهمة غرامية، دون أن يقصد الاضرار بأحد وانما تأتى أفعاله من وحى وما يحس به فى التو واللحظة.

وهو لا صبر له على التفكير المتصل، أو على استخراج النتائج من المقدمات ومن هنا تراه لا يحمل على أحد اصرا، بل سرعان ما ينسى الاساءة وهذا كله يجعله غير قادر على أن يعتبر بما جرى له فى السابق، فهو يجرى وراء الأفكار الوقتية، مهما جلبت عليه من مصائب.

وإلى جوار هذا، فهو واسع الحيلة، يستطيع أن يخرج من المآزق بالجهد العضلى وشىء من التفكير، مهما بدا خروجه مستحيلا وهو محب للحياة بكل ما فيها من متاع، شكواه الرئيسية منها انها لا تقدم له نصيبا عادلا من هذا المتاع ـ الطعام والشراب والنساء ـ والنساء خاصة! وحبه الدائم للمرح يدفعه إلى التنكر، فهو مغرم بأن يتلبس الأسماء والشخصيات، وان كان ذكره الدائم لنفسه، ووعيه بشخصيته الحقيقية كثيرا ما يجعله يفضح نفسه، فتسقط منه الكلمات أو المعلومات لتشى بحقيقته، مما يزج به فى مآزق عديدة مضحكة.

هذا هو الخادم المهرج أرليكينو، الخشن المظهر، الرقيق المخبر، الرشيق كقطة، سريع التصديق كطفل، المخلص، الطماع، العاشق دائما، الذى يدفع بنفسه وبمن حوله إلى مآزق متصلة، والذى يجمع بين الغفلة وشىء من المكر.

ولو أضفنا إلى هذه الحقائق كلها انه كان يرتدى قناعا اسود، لوجدنا أنفسنا آخر الأمر أمام شخص يقرب كثيرا من عثمان عبد الباسط. ولا أقول أن الكسار كان يعلم هذا كله، ويتعمد أن يحاكيه، وانما أقول أن روح البلياتشو والارليكينو ربما تكون قد تقطرت إلى الكسار عبر ما تركته الفرق الجوالة الايطالية التى كانت كثيرة التردد على مصر طوال القرن التاسع عشر، وعبر ما حمله إلى مصر جورج دخول من فنى الكوميديا دى لارتى وخيال الظل التركى وذلك فى فصوله المرتجلة، وما حملته فرق السيرك المختلفة من أجنبية ومحلية من تقاليد الكوميديا الشعبية.

ثم نظر على الكسار حواليه، فوجد شخصية النوبى التى خبرها تماما أيام ان كان يعمل طاهيا مساعدا فى بيت أحد الأغنياء، وجد فى هذه الشخصية التناقضات الرئيسية المضحكة التى استغلها فيما بعد حين خلق شخصية عثمان عبد الباسط وجعل يعيشها كل ليلة على مسرحه فى واحدة بعد الأخرى من المسرحيات التى حكت مغامرات بربرى مصر الوحيد، وحماقاته، ونزواته، وجد فيها الشرف والحكمة، والنزق وضيق الصدر، والرغبة الجامحة فى الحياة، وحب الشراب والنساء، والافتتان الذى لا حد له بالمرح والشجار، والولع بالرقص والاداء التمثيلى وطيبة القلب الاساسية، فقرر أن يتلبس هذا كله، وأن يجعله وسيلة لتأكيد حق النوبى المسحوق فى الحياة، والاحتجاج على الظلم الواقع عليه بسبب لونه الأسود، واشهار ما يخفيه هذا اللون من فضائل كثيرة، إلى جوار اعلان انحياز الفنان إلى جانب الطبقات الشعبية ممثلة فى النوبى وذلك فى مواجهة السادة.

على اننا نعلم من الفصول المتقدمة أن بربرى مصر الوحيد على الكسار، لم يكن أول نوبى ظهر على المسرح، فهناك أبو ريدة فى مسرحية صنوع: «أبو ريدة وكعب الغزال»، وهو يعتبر رائد النوبيين جميعا، وأول من علمهم كيف يعتلون خشبة المسرح، وأن كان من المشكوك فيه كثيرا أن يكون الكسار قد علم بوجود هذا البربرى الممتاز.

ولد على الكسار فى احضان التمثيل المرتجل، بدأ حياته الفنية بتقليد زملائه من

الطباخين النوبيين، حتى أتقن خلق شخصية النوبى عن طريق الخيال والمحاكاة معا، ثم انتقل من هذا إلى التمثيل المرتجل أمام الجماهير الشعبية فى حى السيدة زينب وذلك فى فرقة ألفها الكسار وأسماها فرقة «دار التمثيل الزينبى». وكانت تقدم فصولا مرتجلة، ثم انحلت هذه الفرقة فانضم على الكسار إلى فرقة دار السلام فى حى الحسين التى كانت تقدم ـ هى الأخرى ـ عروضا مرتجلة[1].

ويروى الأستاذ حسين عثمان فى مجلة «الكواكب»[2] ان على الكسار بدأ حياته التمثيلية بدور صغير ما لبث ان جلب له الشهرة، فقد كان يعمل فى مولد السيدة زينب عام ١٩٠٧، مقدما هذا الدور، واذا بواحد من المتفرجين يصفر أثناء تمثيل الكسار، فتلقفه الممثل الشاب بالتعليق الفكاهى والنكات، وما لبثت مباراة حامية ان قامت بين الممثل والمتفرج، استمرت ساعتين بين تشجيع الجمهور واستحسانه وطلب المزيد!

ومن يومها ولد الممثل الكوميدى على الكسار.

وكما ترى، تشهد الروايتان معا على ان على الكسار قد ولد فى حضن ذلك النوع من الفن الكوميدى الشعبى الذى يعتمد فى أساسه على فن الممثل. ممثل من نوع نادر يجمع بين القدرة على الخلق والقدرة على الاداء، ويتمتع بحس فنى مرهف يجعله يضع يده دائما على نبض جماهيره، ويشعر تلقائيا بما تحتاجه هذه الجماهير وما تتطلع اليه، فكأنه مؤلف وممثل ومتفرج فى شخص واحد. وهكذا يقوم بين المنصة والقاعة فى هذا اللون من الفن المسرحى نوع من الارتباط السحرى، هو أشبه الأشياء بالدائرة الكهربائية تضم الفنان والمتفرج فى رباط حيوى لا ينفصم طوال مدة العرض.

وكان الكسار فيما يقول الأستاذ حسين عثمان: يوحى إلى المؤلفين بفكرة مسرحياته، وكان أيضاً يحفظ الكثير من القفشات والنكات اللاذعة، يختزنها فى حالة استعداد دائم، كى يستخدمها كلما قرر واحد أو أكثر من المتفرجين أن يشتبك مع الفنان فى المباريات الفكاهية المعروفة لدى جماهيرنا باسم «القافية».

فاذا أضفنا إلى هذا أن على الكسار قد خصص جهده الفنى كله لخلق وأداء شخصية واحدة بعينها هى شخصية المهرج عثمان عبد الباسط وجدنا أنفسنا أمام ظاهرة فريدة حقا، هى انه ـ فى بلادنا ودون اتصال مباشر أو قوى بفن الكوميديا دى لارتى الذى عرفته ايطاليا ثلاثة قرون أو يزيد ـ قد ولد فنان ممتاز من فنانى هذا اللون البالغ الصعوبة من فنون إضحاك الجماهير، ولد دون تدريب سابق، ودون استناد إلى تقاليد متصلة فى هذا الفن، كما كان الحال فى ايطاليا ولد بقوة الموهبة الذاتية، واستمر قويا قادرا مبدعا، حتى النهاية. ثم لقى الجزاء القليل الذى يلقاه دائما كل فن لا يعتمد على شىء مكتوب خليق بأن يبقى: إلا وهو قلة

(١) عدلى نور. المصدر السابق. (٢) عدد ٩٥٥ ـ ١٨ نوفمبر ١٩٦٩.

التقدير، ثم النسيان.

هذا هو مصير كل فنان شعبى يختزن فى ذاته أسرار فنه، ولا يستطيع ـ لسبب أو لآخر ـ أن ينقل هذه الاسرار إلى الأجيال التالية، لقلة الرعاية تارة، أو لأن الحاجة لم تعد قائمة لهذا الفن، أو لأن فنونا أخرى قد قامت لتحل محل ذلك الفن الشعبى.

وهذا هو مصير الخيامين، وحافرى النحاس، وصانعى شخوص خيال الظل ودمى الأراجوز والخزافين... الخ.

والمشكلة فى حالة الكوميديا المرتجلة بالذات هى أن الفنان إما أن يولد قادرا على الارتجال أو لا يكون فنانا فليس هناك حال وسط، وليس ثمة سبيل إلى تدريب الممثل عى فن حضور البديهة وممارسة الخلق الفورى ذلك فن تمنحه الطبيعة لمن تشاء، وهو يختلف عن فن التمثيل العادى فى أنه يشمخ بأنفه فى كبرياء، مستقلا عن النص المكتوب، غير خاضع له، بل أن فن الممثل المرتجل ليذوى ثم ينتهى، بالقدر الذى ينجح به النص المكتوب فى التسرب اليه.

هكذا كان الحال مع الكوميديا دى لارتى، وهكذا كان الحال عندنا.

شاهد الكاتب الصحفى «هنرى بيروه» على الكسار على المسرح فى عامى ١٩٢١. ١٩٢٤ فلفت نظره نقاط بذاتها فى اداء الفنان، وكتب يقول[1]:

يخيل إلى أن ممثلى الكوميديات اليونانية الأولى لابد كانوا يتصرفون بأجسادهم على طريقة النوبى على الكسار، ولا شك أن تأثيرهم على معاصريهم قد كان التأثير الذى يتركه البربرى الوحيد فى جمهوره المتواضع.

كان الكسار فى تمثيله يبدى أحيانا قوة وعنفاً يتميزان بالشعبية وأحيانا أخرى يبدى سلبية مذهلة، ولا أظن انى سمعت أو رأيت ممثلا كوميديا بهذا التفوق .ان تمثيله كامل ومستمر، والاستمرار فى التعبير ـ على المسرح أو على واجهات الآثار ـ علامة مميزة فى الفنون البدائية، أن على الكسار يقوم بأدواره بمهارة صانع الأوانى الخزفية، انه يخلق معجزات، ولكن هذه المعجزات لا تدهشه».

ويعلق بيروه على ما كان يقوم بين على الكسار وجمهوره من رباط حيوى فيقول:

«آه من (ذلك) الرباط، لقد رأيته ينعقد أمام عينى فى ذلك المسرح الصغير فى شارع عماد الدين، ان أساتذة المسرح فى الغرب يبحثون دون ملل عن سر هذا التجاوب العجيب (الذى ينبغى أن يقوم) بين الممثل والمشاهد، لكنه سر مفقود، مثل كل أسرار الصناع السذج

(١) فى كتابه: «العودة على الاقدام»

فى العصور الغابرة».

ثم يعلق الكاتب على نوع الكوميديا التى يقدمها على الكسار فيقول انها من نوع الكوميديا دى لارتى، وان المسرحيات لا تعدو أن تكون اطارا لما يقدمه البربرى من نكات لاذعة».

ويكمل الاستاذ زكى طليمات صورة المهرج الشعبى العظيم فى على الكسار فيقول وهو يصف مشيته وطريقة دخوله إلى المسرح أنه: «يمشى وكأنه لا يمشى... أهو هو يمشى، ولكن ليس كسائر الناس، لان قدمه لا تزحف فى خطوها، ولا ترتفع عن الأرض بالقدر المألوف، بل هى تبالغ فى ارتفاعها، فيخيل اليك انه فرخة تدب على الأرض باحثة عما تقتات به من حب.. وفى ظنى أن هذه المشية طبيعية أصيلة فيه، أو هى مكتسبة من زمن طويل... بدليل انه كان يجرى عليها فى حياته العادية وفى حياته فوق المسرح».

وحين شاهد دينى دينيس، عميد الكوميدى فرانسيز على الكسار فى عام ١٩٣٧ فى واحدة من مسرحيات الماجستيك قال للأستاذ زكى طليمات: «على جهلى التام باللغة التى يمثل بها... أرانى منجذبا إليه، ولا أرى سواه على المسرح ... أن فى نبرات صوته وحركاته تعبيرا صادقا وواضحا عن المعانى التى يحسها كل الناس، ولا يحتاج التأثر بها إلى أن تفهم اللغة التى تعبر عنها».

تبين هذه الآراء والملاحظات كلها اننا ـ بازاء على الكسار ـ أمام فنان عظيم من فنانى الكوميديا دى لارتى، وأننا ـ لكى نقدره حق قدره، ينبغى أن نحكم عليه وعلى أعماله فى نطاق الفن الذى تعشقه واختاره أسلوبا، وليس خارج هذا الاطار، كما يفعل البعض.

ان نفراً من هؤلاء ينقدون على الكسار من أجل مزايا فنه وخصائصه فيحتجون لانه كان يترك التمثيل ويتبادل النكات مع الجمهور، وغيرهم يحملون فن على الكسار ما لم يخلق لتحمله من هدف، وإ صلاح اجتماعى، فاذا ما طولبوا بأن يثبتوا هذا كله، لم يجدوا الا نتفا فى المسرحيات تشير إلى معايب اجتماعية وتنادى بالقضاء عليها، ولكنها تفعل هذا عرضا ودون حماس قوى.

أما الهدف الواضح والمعلن فى كوميديا الكسار فهو الإمتاع فى المحل الأول الإمتاع بفن الممثل العبقرى، البهلوان، الخفيف الظل، الصاحى الفؤاد.

ووسيلة هذا الإمتاع الأولى هى شخصية عثمان عبد الباسط، وما يجرى لها من مآزق، تدور كلها فى اطار فنى ينبع من تقاليد الفصل المضحك المصرى من خصائص الكوميديا دى لارتى التى شاءت طبيعة موهبة الكسار أن تصب فنه فى اطارها.

ومن حسن الحظ ومن المنطق أيضا أن يكون عثمان عبد الباسط شخصية شعبية فان هذا قد مكن على الكسار من أن ينحاز بفنه الى الشعب، ويعبر عن اعجابه بكثير من

فضائله ممثلة فى النوبى الشهم الطيب الفؤاد، غير أن هذا نتاج فرعى لكوميديا الكسار، أهدته للناس الى جوار عطيتها الأولى وهى الامتاع بفن الممثل وفنون الرقص والغناء والموسيقى، هذه حقيقة ينبغى الا تغيب عن البال كلما قيمنا تراث الكسار، حتى لا نعاين المسرحيات، مدونة على الورق، فنصدم لما فيها من هزال ظاهرى، سببه الرئيسى ان المسرحيات المدونة هى مجرد هيكل عظمى كان الممثل والمغنى والراقص والموسيقار يكسونه اللحم فى كل يوم، وأننا ما لم نفعل الشىء ذاته، فنخلق اللحم بالفعل أو بالخيال فلا مفر من أن نظلم الفنان ونظلم أنفسنا معا. كذلك، ينبغى أن نذكر دوما الحقيقة الأخرى التى أشرت إليها، وهى أن كوميديا الكسار ليست كوميديا النقد الاجتماعى بأى حال، وان ما فيها من نقد انما يجئ عرضا.

اذا ما وعينا هذا كله، نكون قد وضعنا الكسار وفنه فى أبعادهما الحقيقية، وتصبح المشكلات التى تثيرها كوميديا الكسار أقرب الى الفهم والحل معا. وأول هذه المشكلات هى القناع الذى ارتداه على الكسار، وظل محافظا عليه حتى النهاية،قناع عثمان عبد الباسط. ان هذا القناع ـ فى رأى البعض ـ قد حرم الكسار من أن يتطور بفنه من شخصية البربرى الى شخصيات أخرى متنوعة ومغايرة، على نحو ما فعل نجيب الريحانى.

والذين يرون هذا الرأى يحاسبون الكسار فى غير مجاله، ويطلبون إليه أن يقدم ما لم يتعهد بتقديمه أبدا. أن موهبة الكسار الحقيقية كامنة فى حقل الكوميديا دى لارتى. وهذه الكوميديا تقوم على أساس من الشخوص المثبتة أو الأقنعة وتسعى الى بث الحياة فى هذه الشخوص، لا عن طريق تطوير الشخصية الواحدة داخل المسرحية الواحدة من نقطة بداية الى نقطة نهاية كما تفعل الدراما العادية وانما تخيل الكوميديا دى لارتى للناس أن نماذجها المثبتة تنبض بالحياة عن طريقين واضحين. الأول:إنشاء عائلة بذاتها من الشخصيات، تظهر فى المسرحيات كلها، ويعرفها المتفرج بمجرد النظر الى أقنعتها وأزيائها وطريقة تحركها على المسرح.

والثانى التغير فى طبيعة العلاقات بين هذه الشخصيات من مسرحية الى أخرى. فالسيد، أو البانتالونى تجده تاره أبا معنيا بشئون ابنته فلامينا، وتارة ثانية معنيا بابن له فقده فهو يرثيه رثاء حارا، ومرة ثالثة تجده زوجا شديد الغيرة لزوجة غزلة تصغره كثيرا فى السن.

العلاقات هنا تتغير بتغير المواقف، ولكن الصفات الرئيسية للشخصية تبقى على حالها فى كل مسرحية، وكذلك يبقى الاسم والزى، ومع ذلك فان شخصية السيد هذه ينالها، على المدى، شىء من التطور، مرجعه المواقف الكثيرة التى تتعاقب عليها. اننا نضيف إلى قامة البنتالونى المحتفى بأمور ابنته، موقف البنتالونى الآخر المتفجع لفقد ابنه، وموقف البنتالونى الثالث المهموم من أجل شرفه وشرف زوجته وهكذا. ومن مجموع هذه المواقف تتكون لنا شخصية كلية تتحرك فى أذهاننا حركة ظاهرية، كتلك التى تحدث فى حالة الرسوم

الجامدة التى يصور كل منها موقفا ما لشخصية ما، فاذا ما عرضت هذه المواقف بسرعة كافية أصبحت رسوما متحركة.

فى هذا الاطار تتحرك شخصيات الكوميديا دى لارتى وتنمو نموا تراكميا، اشبه الأشياء بنمو الشخصية المثبتة فى مسلسلة تليفزيونية مثل «الهارب» حيث الطبيب الهارب هو هو أساسا فى كل حلقة، ولكن شيئا ما يضاف إليه فى كل واحدة منها، بفضل الجديد الذى يحدث له، حتى اذا ما انتهت المسلسلة أصبح الطبيب فى أذهاننا هو السمات الرئيسية المثبتة فيه منذ البداية مضافا إليها جماع ما حدث للطبيب من حوادث تركت أثرها فيه.

ولو نظرنا إلى قناع عثمان عبد الباسط على هذا الضوء، لوجدنا شيئا مشابها يحدث له، فهو النوبى الساذج، المندفع، الشهم، العربيد طول الوقت.

ولكنه يغير من مواقفه وعلاقاته بباقى الشخصيات من مسرحية إلى أخرى، فهو تارة يعمل جرسونا، وهو ثانية تاجر من الريف، وهو مرة ثالثة مأذون الشرع، ومرة رابعة مجند فى الجيش وهكذا. وهذه المواقف والعلاقات المتغيرة تجعل له شخصية تراكمية ينمو بفضلها فى أذهاننا، وتضفى عليه حيوية فائقة هى التى جعلته يعيش فى مسرحية وراء مسرحية منذ عام ١٩١٦ إلى أن اعتزل الكسار فنه فى الأربعينات.

وكما كانت الكوميديا دى لارتى تفعل، كذلك كان يفعل على الكسار. كان هناك دائما شخصيات بعينها مع بربرى مصر الوحيد، أهمها زوجته أم أحمد، السوقية السليطة اللسان، التى تطارده عبر عشرات المسرحيات فى كل مكان: فى دور اللهو، وفى البيوت، وفى المحاكم. فكوميديا الكسار تأخذ بمبدأ شخصيات العائلة الواحدة الذى قامت عليه الكوميديا دى لارتى واعتمدته مبدأ وأسلوبا، ووسيلة سهلة للوصول إلى الجماهير العريضة.

كما انها تأخذ بمبدأ العرض المنوع، أو كما تقول اليوم، العرض الشامل، الذى يجمع بين التمثيل والرقص والغناء والموسيقى والألوان، والبهلوانية فى الاداء، والتحالف الذى يقوم بين جميع الفنانين على امتاع الجمهور واشعاره بأنه ليس مجرد ضيف فى القاعة وانما هو مشارك فى العرض مشاركة ايجابية. فالحديث يوجه إلى الجمهور فى مناسبات متعددة، والتراشق بالنكات أمر معترف به، ولا عيب فيه، وقصة المسرحية تجرى جريانا سهلا لا تزمت فيه ولا رغبة فى التزام حدود منطق ما. يكفى ان تقوم مناسبة لعرض رقصة أو لحن، حتى يقول شخص ما لشخص آخر: هؤلاء طائفة الغجر، أو السقايين أو الحشاشين جاءوا يعرضون لحن كذا أو رقصة كذا. ويدخل هؤلاء من فورهم ولا يلقون من الممثل أو المتفرج إلا كل ترحيب.

وإلى جوار الكوميديا دى لارتى اعتمدت كوميديا الكسار على تقاليد الفصل المضحك المصرى، وهو الآخر بعض نتاج الكوميديا دى لارتى، بعد أن تزاوجت مع فن خيال الظل التركى وعروض الشوارع والموالد، كما سأبين عند تحليل بعض مسرحيات الكسار تحليلا تفصيليا.

أما المشكلة الهامة الثانية التى يثيرها اعتماد كوميديا الكسار على فن الكوميديادى لارتى فتكمن فى مستقبل كوميديا الكسار. ان هذه الكوميديا تعتمد على فنان موهوب واسع الخيال، قادر على الابتكار الفورى، له جاذبية مغناطيسية وحضور مسرحى عات، يستطيع أن يقبض بيد من حديد على انتباه الجمهور، ويشد هذا الانتباه إلى العرض المسرحى طول الوقت فأين نجد هذا الفنان القادر، وهو لا يصنع وانما يولد؟

فاذا حدث ووجد هذا الفنان فماذا يكون مصيره فى نظرية مسرحية تسود الآن بلادنا، وتنكر أن يكون للفنان الحق فى الخلق الفورى، وغير الفورى لأن فى هذا ما يسمى خروجا على النص؟

ان جزءا كبيرا من حيوية كوميديا الكسار يرجع إلى حالة السيولة التى أشرت إلى بعض مظاهرها انفا: الحوار ليس ثابتا وانما يتغير حسب المناسبات. الفرصة متاحة دائما لان يبتكر الكسار شيئا يقوله من فوره أو بعد تدبير سابق. المسرحية المكتوبة لا تعدو ان تكون خطوطا مطاطة لمسرحية يمكن التغيير فيها دون حرج. فكيف يمكن لنظرية مسرحية هذا حالها، أن تنسجم مع النصوص الثابتة، والنظرة الجامدة التى ينظر بها الآن إلى الفن المسرحى؟

لن تتاح لكوميديا الكسار فرصة معقولة للعودة إلى الحياة الا اذا تغيرت النظرة إلى الممثل من مجرد فنان مؤد إلى فنان خالق، اذ ذاك يقوم مناخ فنى نستطيع معه أن ننظر فى منهاج الكسار الفنى، لنحدد أى طريق نسلك كى نفيد منه.

قد نجد اذ ذاك اننا نستطيع أن نستخدم شخصية عثمان عبد الباسط استخداما أعمق مما يجرى فى مسرحيات الكسار، فلا نجعل الفكاهة تدور حول لونه الأسود هجوما أو دفاعا، وانما نتجاوز هذا إلى تصرفات عثمان عامة، بين الحكمة والحمق، وبين التطلع والقعود، وبين سلبية الاهتمام بالأفراد إلى ايجابية الاحتفاء بالجماعات. وقد نجد فى أثناء هذا اننا فى غير حاجة إلى لون عثمان الأسود أصلا، فعثمان هو ممثل الشعب عامة بلا اصرار على لون معين.

وقد نقدم عثمان فى مسرحيات جديدة كاملة تعتمد على الكوميديا المرتجلة، أو فى مشاهد من مسرحيات جديدة تحوى مناسبات لقيام الكوميديا المرتجلة أو قد نعدل فى مسرحيات من تراث الكسار لنجعلها أكثر قبولا لدى الجماهير المعاصرة، كل هذا جائز وممكن الحدوث ولكنه لن يحدث الا اذا تبينا ان فن على الكسار هو لون متميز من فنون الكوميديا، وانه لا يمثل سذاجة مرحلة تطورنا منها وتركناها وراءنا، وانما هو نبع كبير من ينابيع الحيوية قادر دائما على الخدمة ان كان له ماض زاهر يوما ما، فان له أيضا مستقبلا واعدا

❋❋❋

فى مسرحية: «ولسه» التى اخرجها الكسار عام ١٩١٩، من تأليف أمين صدقى، نجد

كثيرا من عناصر كوميديا الكسار.

نجد أولا القصة السهلة الجريان المألوفة فى الكوميديا الشعبية، فلا يتعدى الأمر هنا ان عثمان عبد الباسط النوبى الطيب القلب يبحث عن عمل يقتات منه، فتتوسط له مارى، العاملة فى احد المحلات التجارية، كى يحصل على وظيفة جرسون فى ناد خاص بالطبقة العليا فى مصر.

وبالفعل يحصل عثمان على العمل، ويروح ويجىء بصينية المشروبات فى حفل إقامه النادى، وتحدث له عدة مغامرات مضحكة وتظنه سيدتان من سيدات المجتمع مخبرا سريا سلطه عليهما زوجاهما كى يسجل مغامراتهما الغرامية، فترشوانه، كما يرشوه عشيقاهما بمبالغ طائلة، ويلعب عثمان البوكر ببعض هذه المبالغ فيكسب طبعا، ويرد الجميل لمارى بأن يهبها مبلغا تتزوج به من حبيب لها يدعى زكى بك. كما يهب المال لجرسون زميل له، ولجرسونه فى المقهى الذى يتردد عليه.

هذا هو الخيط الأساسى فى المسرحية، ومن خلاله تقدم الحان الطوائف المختلفة: البويجية، والفلاحين، والحشاشين، والجرسونات، والممثلين، والعربجية، كما يقدم مونولوج فى ذم الشبان الذين يتصدون للنساء وتعرض أيضا بعض الرقصات.

ولكن هذا كله انما هو الاطار البهيج الذى يتحرك داخله بطل العرض، وشخصيته الأساسية: عثمان عبد الباسط، فيقدم الفكاهة والألعاب والنمر والرقص، ويحرك الاحداث، ويجمع الشمل ويخرج لسانه لبعض الناس، ثم يغادر المسرح وقد أرضى الجميع، من هم على المسرح ومن هم فى الصالة معا.

ولننظر كيف يتحرك عثمان عبد الباسط فى هذه الاوبريت، حتى يستوى أمامنا مهرجا عظيما وشخصية آسرة لا فكاك منها.

حين يدخل علينا فى الفصل الأول نجده حيث سنتعود فى أعمال كثيرة لاحقة أن نجده. عند نقطة الصفر تماما، على الحديدة.

وتسأله ستهم، خادمة المقهى الذى تبدأ فيه احداث المسرحية:

– طيب ايه كان طلعك من محل شيكوريل يا مدهول ما كنت بواب هناك فى امان الله!؟

عثمان: بس، بس، بواب ايه وزفت ايه؟ تبت ما بقتش اشتغل بواب أبدا، ولا نخش فى البوابات ولا بوابة الشعرية حتى.

ونتبين ان عثمان يحتج على عمل البواب، لأنه لا نقابة هناك تحميه، ويلمح زكى بك، حبيب مارى هذا الذكاء فى النوبى الخفيف الظل، فيقول:

زكى: اسمع يا عم عثمان...

عثمان: (يقترب منهما وهو فى حالة بؤس ويهرش) نعم ياسيدى...

زكى: انت بتعمل ايه دلوقت؟

عثمان: باعمل ايه؟... باهرش!؟

زكى: (ضاحكا) لا، لا، مش القصد، يعنى ما عندكش مركز؟

عثمان: مركز ايه؟ ليه، انا مديرية؟!

مارى: يعنى ما عندكش وظيفة؟ ما بتشتغلش فى حاجة أبدا؟

ستهم: من حق ياسى زكى بك، ما تشوف له شغلانه عندك، يبقى لك ثواب، ده راجل طيب وأمين.

عثمان: أمين ايه؟ انا عثمان ياسيدى، مش أمين ابدا...

ومن هذا الخلط الفكاهى بين الغباء والتغابى، ننتقل إلى ناحية أخرى فى شخصية عثمان، فهو يحب الشراب، لا يرفضه أبدا، بصرف النظر عمن يقدمه له، أو فى أى وقت:

زكى: (لستهم) شوفيه قبله يشرب ايه على حسابى؟

ستهم: حاضر، حا تأخذ ايه يا ادلعدى؟

عثمان: آخذ ايه؟ آخذ على خاطرى، هاتى لى واحد كومندارى.

ستهم: واحد نبيت.

عثمان: واللا ـ واحد كونياك ـ .

ستهم: عوايدك يا أخويا (تخرج).

عثمان: علشان الواحد ينسى همومه.

يتحسس عثمان الطريق، يطلب النبيذ أولا، بوصفه طلبا غالى الثمن، فلما لا يجد إعتراضاً من زكى بك، ينتقل إلى طلب أغلى، هو الكونياك، ويقول وكأنه يبرر الشرب، والطلب الغالى معا، لنفسه ولزكى بك: «علشان الواحد ينسى همومه»!

ولا ينسى عثمان ان يتخفف من حيائه إزاء السادة، فيمهد لقبوله عرض الشراب بنكتة لفظية، تهدئ من روعة وتضحك الناس معا: «آخد ايه؟ آخد على خاطرى»[1].

ويأنس عثمان من زكى بك ترحيبا وودا، فيأخذ يعرض حاله:

عثمان: الأول خالص جيت اشتغل كمسارى فى الترمواى، تانى يوم اعتصبوا الكمسارية، جيت اشتغل فى مصلحة الكنس والرش، اعتصبوا الكناسين جيت اشتغل فى بتوع وابور النور برضه اعتصبوا بتوع وابور النور، قلت أنا راخر يا واد اعتصب.

هنا نجد تصويرا مسرحيا لموقف يعرفه أبناء الشعب حق المعرفة: موقف قليل البخت

(١) سنجد فى مواضع متعددة من مسرح الكسار ان الهدف من النكتة اللفظية كثيرا ما يكون شيئا آخر غير مجرد اثارة الضحك. يكون أحيانا تعبيرا عن الحيرة، أو الشعور بالفشل...أو نقد الذات... الخ. وسأشير الى بعض هذه المواضع كلما سنحت الفرصة.

الذى يجد العظم فى الكرشه دائما، وعثمان يعالج الموقف علاجا كوميديا به شىء من الاستسلام الفلسفى، فيقرر أن يضرب هو الآخر عن البحث عن العمل فهو أولى بالاضراب ما دام من لهم عمل فعلا، يضربون.

ونلحظ ان طبيعة الكوميديا هنا اراجوزيه[1] لانها تقدم الموقف فى خطوط سريعة، تلخيصة، وتنزع إلى التجريد والوصول إلى النتائج قفزا، وليس عن طريق التطوير.

ثم يعرض على عثمان العمل فى النادى:

عثمان: كويس خالص، والنادى ده فى أى حته فى قصر النيل؟

مارى: (تخرج من جيبها كارت وتعطيه له) خد الكرت ده، فيه العنوان، ولما تروح هناك بس تقول فين السكرتير، وتقول له انك جاى من طرفى أنا.

عثمان: كويس، بقى النادى جوه هنا ؟

مارى: لا، لا، ده فيه العنوان بس.

عثمان: أنا أنادى على النادى لما أشوف النادى، (يهم بالخروج ثم يرجع) انما قولى لى: النادى ده مش ناوى يعتصب؟

مارى: (ضاحكة) لا، لا، ما تخافش.

عثمان: (خارجا) الحمد لله أنا دلوقت حالا أجيب لكم الرد.

فى هذا المشهد تعرفنا إلى عثمان عبد الباسط فى أردية مختلفة وان كان شخص واحد ثابت هو الذى يرتديها. عرفناه بوابا عند شيكوريل وتخيلناه لانه لا مفر أمامنا من أن نفعل، ما دام هو قد حاول أن يكون هؤلاء، وان لم يفلح. ثم ها نحن نتوقع أن يصبح جرسونا فى ناد خاص.

كل هذا يجعل شخصية عثمان عبد الباسط تتحرك امامنا تلك الحركة الظاهرية التى أشرت إليها آنفا، وقلت انها تشبه حركة الرسوم الثابتة حين يتم تحريكها بسرعة كافية تجعلها تتحرك أمامنا وهما. وسنجد فى المشاهد التالية من الاوبريت ان عثمان يتقمص ـ فى الخيال وفى الواقع معا ـ شخصيات أخرى، تضاف إلى شخصيته الأصلية، وتراكم عليها الصفات والمواقف .وسنجد كذلك أن كوميديا الكسار تعتمد على الخيال بنفس القدر الذى تعتمد به على الواقع، فهى تطلب إلى المتفرج أن يتخيل أحداثا إلى جوار تلك التى تعرض أمامه واقعا. انها نوع من الكوميديا يفترض ان المتفرج ليس مجرد مستهلك سلبى، بل هو أيضا مشارك ايجابى.

وهذا الافتراض هو شىء فى صميم الكوميديا دى لارتى، وفى كوميديا المسرح المرتجل

(١)كوميديا الأراجوز ليست غريبة على الكوميديا دى لارتى. ومن الناس من يعتقد أن الكوميديا دى لارتى قد عاشت بعد اختفائها فى عروض مسرح الدمى - راجع دليل اكسفورد للمسرح ص ٤٠٣طبعة١٩٥٧

فى مصر، كما انه نبع واحد من ينابيع الكوميديا عند كبار المهرجين، وعلى رأسهم تشابلن، الذى اغترف من الكوميديا دى لارتى حتى شبع[1].

وما يلبث عثمان أن يعود فائزا منتصرا، فقد حصل على عمل فى النادى، وأن طلبوا إليه أن يشترى لنفسه بدلة سوداء وقفازا أبيض، وليس أمام عثمان مفر من أن يحصل على المبلغ اللازم بأية وسيلة. لم لا يجرب أن يقترض من الجرسونة ستهم؟ أنها تحبه فيما يبدو وهو الآخر يميل إليها:

عثمان: ياستهم.

ستهم: يوه، قطيعه يامنيل، قلبى قرب يحبك.

عثمان: وأنا شرحه، بس مكسوف نقول لك.

ستهم: يوه، تقول لى على ايه؟

عثمان: لا بس عبارة بسيطة خالص، لكن يمكن موش موجود وياك.

ستهم: ايه هوه؟ اطلب عينى.

عثمان: (على حدة ـ للجمهور) ايوه قربت تطلع.(لستهم) بس...

ستهم: يوه، اتكلم.

عثمان: لا بس عاوز قد سته ريال علشان نشترى البدله، لان لو ما جبتش البدله تروح من ايدى الوظيفة.

ستهم: يا قلبى يا اخويا، ما كانش ينعز، لو كانوا بدلى ييجو على قدك لكنت اديتك بدله.

عثمان: بدله؟ ليه رايح أشتغل كماريره؟ اخص عليك وعلى معرفتك، مش بتقولى بتحبينى؟ مستخسرة فى سته ريال؟

ستهم: باحبك، لكن ما معاييش فلوس.

عثمان: بقى حضرتك بتحبينى على الناشف؟

ستهم: ناشف ايه وطرى ايه؟

عثمان: (باكيا) بس بلاش كلام فارغ، أنا أحسن طريقة دلوقت ما دام عيشتى بقت زى الزفت كده، أنا أروح اسم روحى احسن من البطالة.

الفكاهة هنا تكمن فى الطريقة التى تحدث بها الكوميديا الشعبية مفارقة واضحة بين ادعاءات كل من عثمان وستهم الغرامية وبين حقيقة نواياهما وامكانياتهما. المشهد يحوى سخرية متعمدة من الحب الرومانسى، ومن فكرة الحبيب الفارس الذى يحب بلا غرض ومن

(١) الوهم بوصفه مصدرا للكوميديا موجود دائما فى الأعمال الكوميدية الهامة مثل الوليمة الوهمية فى ألف ليلة. مغامرات دون كيشوت أمام طواحن الهواء الوهمية. مشهد مباراة الكرة الوهمية فى فيلم انفجار..الخ. وهو موجود أيضا فى نمرة الارليكينو الذى يأكل ذبابة وهمية بعد ان يطاردها ويمسكها، كما يرد كذلك فى فصل: «خياطة وخياطة» من فصول الارتجال المصرية.

المحبة المضحية التى لا تبخل على حبيبها بشىء. هذا نوع من الحب لا يقدر عليه الفقراء ستهم تحب عثمان فعلا ولكنها لا مال لها تقدمه له، وهو يحبها أيضا، غير انه أعجز من أن يحبها بلا غرض.

وينتهى الموقف بالبكاء التقليدى الذى يقدمه المهرج، حين يعجز عن مواجهة مشكلة ما[1].

ويخرج عثمان من المشهد وقد أضيفت إلى صورته الكلية صفة المكر الشعبى المدروس، ولكنه مكر هين، طيب القلب، يستهدف أشياء قريبة لا تؤذى أحدا.

وفى الفصل الثانى نلقى عثمان وقد أصبح جرسونا فعلا، ونال ما تمنى. انه يطوف بالصينية حاملا المشروبات للمشاركين فى الحفل، ثم يؤدى حركة معروفة فى الكوميديا العالمية، إذ يتلفت حوله فلا يجد أحدا يراقبه، فيشرب ما فى الكاسات قائلا:

ـ سيبك، خلينا ننبسط، لازم أنا كمان نعملو باللو.

ويدخل عليه جرسون زميل ويعلق على قيافته فى البدلة الجديدة فيقول عثمان:

ـ دى الحاجات الموضة الأصلى، شوف، شوف كمان ياوله (يفرجه على شعره) شوف الكاريه والجزماتيك اللى على رأسى.

وينتشى المهرج المهزار ولا تسعه الدنيا، فيقول لزميله:

ـ بالك لو كنت أنا دلوقت اثنين عثمان فى بعض كنت حطيت نصى فى الشباك علشان اتفرج على نصى التانى وهوه فايت كده زى البطة.

هذه هى الفكاهة الرقيقة المجنحة، التى تحويها كوميديا الكسار، والتى قلت فيما تقدم انها تعتمد على خيال مشتعل عند المتفرج، فالمتفرج هنا لا يشاهد شيئا، وانما يطلب إليه ان يشحذ خياله ليجد مادة للفكاهة فى الصورة السيريالية التى يتخيلها عثمان لنفسه، تعبيرا عن النشوة والرضا عن النفس.

ويرقص عثمان من بعد مع ستهم ـ لا يتردد ـ وتقع منه الصينية وتنكسر الكاسات، وتبدو منه كل الأعمال الطائشة التى يتعمد المهرج فى الكوميديا الشعبية أن تصدر عنه، اذ هو يمثل دور التشيم، الخشن الحركات.

وفى الفصل الثالث يقدم عثمان مشهدا طريفا يظهر به بوضوح أن كوميدياه تنتمى إلى

(١) البكاء المفاجىء للتأثير على الشخصية المقابلة سمة رئيسية فى المهرج. قارن ما يفعله لوريل بازاء هاردى فى هذا المجال.

ذلك اللون العالمى الذى كان يقدمه المهرجون الكبار من أمثال لوريل، وهاردى، واخوان ماركس، وتشابلن العظيم ـ وخاصة هذا الأخير، وذلك حتى أربعينات هذا القرن، نوع تختلط فيه الحركة البدنية العنيفة بالسخرية الهزلية، بالخيال:

عثمان: (يدخل ومعه صينية. لنفسه) أيوه براوه النوبه دى ما كسرتش حاجة.
جميل: انت ياجرسون.
عثمان: (يلتفت حوله، ثم ينظر للخارج مناديا) انت انت ياجرسون.
جميل: انت، انت.
عثمان: (للداخل) انت، انت[1].

لقد نسى عثمان انه جرسون، انه ـ كزميله الكبير ـ أرليكينو، يحب أن يتلبس الشخصيات كلها، ويقدم الملاعيب، ولكنه ينسى أدواره دائما ولا يذكر إلا نفسه ولهذا سرعان ما ينسى انه يمثل، ويظن مخلصا ان الجرسون هو شخص آخر غيره، وان النداء موجه لهذا الغير، ومن ثم تنشأ فكاهة ساخرة غير مقصودة، تصيب الثرى الثقيل الظل جميل بك، وتجعل منه كلبا ينبح. بدلا من ثرى يأمر، تجعل هياجه سخيفا بلا معنى، ويستمر المشهد:

جميل: (متضايقا) ايه، انت مجنون؟ (يقترب منه) يعنى عامل نفسك مش فاهم؟ أنا باندهلك انت.
عثمان: بتنده لى أنا؟!
جميل: أمال خيالك؟
عثمان: طيب بردون، بس علشان أنا لسه جديد فى الجرسنة.
جميل: (بتهكم) معلوم، مش متعود ما أنا فاهم وظيفتك ايه.
عثمان: (باستغراب) وظيفتى؟
جميل: بقى شوف أما أقول لك، أنا فى امكانى دلوقت الخبط وشك ده اللى انت مسوده، لكن علشان مركزى.
عثمان: ايه، ايه، ايه؟ تلخبط وشى؟ (يرفع الصينية عليه) تلخبط وش مين ياوله؟ (للمتفرجين) ايه الرأى؟ اديله بالصينية دى فى خلقته؟
جميل: لا، لا، سيبك من أمور التهويش دى، انت شغلتك اللى بتعملها هنا أنا فاهمها (يتركه ويتمشى فى المسرح).
عثمان: (للمتفرجين) انتم شاهدين؟ أنا ياوله؟ استنى، يكونش الراجل اللوح ده قومندا هنا، وأخد باله لما انكسرت منى الكبايات مرتين وتلاته (يقترب منه) بردون ما

(١) يذكرنا هذا المشهد بمشهد المدعى العام وهو يشير بأصبع الاتهام الى مجرم عات وسفاح دموى يقتل النساء ويغتصب لنفسه أموالهن هو مسيو فردو. ويلتفت الناس الى فردو بوصفه ذلك المجرم، فيلتفت هو الآخر الى الوراء بحثا عن ذلك السفاح. انه لا يعترف قط بأنه سفاح، ويرى ان كلمات المدعى العام النارية لا تنطبق عليه بالقطع. ولربما انطبقت على غيره.

تزعلش ياسيدى، أنا ما عملتش كده بكيفى، ده شىء غصب عنى.

تضيف السطور السابقة إلى عثمان صفة جديدة هى الاندفاع الأهوج الذى يطاوع به رغبته فى الانتقام ممن يهينه، ثم التراجع السريع إلى موقف الحذر، خوفا من أن يكون جميل بك رئيسا له فى العمل، لا قبل له بأن يصطدم به، حتى على سبيل الانتقام.

وهاتان صفتان رئيسيتان فى المهرج أرليكينو، وفى المهرج عامة ـ الشجاعة الحمقاء والجبن الواقعى، لا يفصل بينهما زمن طويل أو تحول معقول.

ويصبح عثمان، بالرشاوى التى تقدم له، وبما يكسب فى اللعب من مال، ثريا، فيكون أول نازع له أن ينفس عن نفسه، ويلعب مع جرسون زميل له ومع ستهم لعبة السيد الثرى المحسن، مع أصدقائه الفقراء الذين زاملوه أيام النحس:

عثمان: خد الورقة دى علشانكم، انتم الاتنين.

ستهم والجرسون: الله يخليك، الله يسترك.

عثمان: لا خليها مع ستهم، وهى تبقى تدى لك حصتك.

ستهم: الهى يغنيك كمان وكمان ياعثمان يا ابن حليمة.

عثمان: هات لى سيجارة علشانى ياولد.

الجرسون: حاضر يا أفندم (يسرع إلى الطاولة فيأخذ علبة السجاير ويقدمها لعثمان).

عثمان: (يتناول السيجارة) ياولد ولع لى.

الجرسون: ايوه يا أفندم (يشعل كبريت ويولع لعثمان).

عثمان: (وقد أخذ نفسين) اذا سألوك عنى فى البوفيه قول لهم هوه كان بيشتغل كده بس زى غيه.

هذا هو جانب التفاخر والادعاء فى شخصية المهرج، وهو ـ مثله مثل المكر الشعبى ـ ادعاء طيب القلب، غير مؤذ، هدفه الأساسى أن ينفس عن الكبت المتأصل فى نفس الفقير المسحوق، ويعطى صورة فكاهية للخادم وهو يقلد السادة. وتنتهى المسرحية وقد أصبح عثمان الجرسون عثمان بك، من أعيان كوم امبو، ويدخل فى مبارزة بين السادة جميل بك وحافظ بك تتخذ شكل المقامرة، ويكسب الفى جنيه من جميل بك، فيتم بها الانتصار الشعبى على السادة، ويصبح ممثل الشعب سيد الموقف بلا منازع.

اذ ذاك يتبرع عثمان (بك) بألفى جنيه لتتزوج مارى من حبيبها، ردا لجميل الأخيرة التى كانت أقرضته جنيهين فى اليوم السابق، ويقول لمارى بوضوح ولكن دون ان يمتن:

ـ علشان تعرفى ان المصرى منا كريم ولا ينساش الجميل.

ثم يتزوج عثمان من ستهم، التى وقفت معه ـ قدر طاقتها ـ أيام الشدة.

يتحرك عثمان عبد الباسط كل هذه الحركة الواقعية والخيالية فى اطار واضح من أطر الفصل المضحك، وشخصياته التقليدية: العاشق والعاشقة والاب الظالم (أو من يقوم مقامه) والخادم المضحك الذى يعين العاشقين على اللقيا والزواج، ثم الخادمة أو من يقوم مقامها.

وتدور الحركة فى الاوبريت كما تدور دائما فى الفصل المضحك ـ فالعاشقان يحاولان دائما، المرة بعد المرة أن يلتقيا، فيمنعهما الاب المتعنت، ولكنهما فى النهاية ينجحان فى التواصل بفضل جهود الخادم المضحك، وينتهى الفصل بزواج العاشقين وزواج الخادم من حبيبة له كان يحبها، أو هو يحبها خصيصا من أجل أن يحصل الفصل المضحك على خاتمته التقليدية وهو الزواج المزدوج.

وفى أوبريت «ولسه»، يمثل العاشقين: مارى وزكى بك، ويمثل الأب المتعنت: جميل بك عم زكى، ويقوم عثمان بدور الخادم المضحك، كما تقوم ستهم بدور الخادمة التى تتزوج من المهرج، غير أن المؤلف يدخل على هيكل الفصل المضحك ما يطلبه المسرح الاستعراضى من تشويقات، فهناك أغنيات الطوائف المتعددة، التى تتخذ وسيلة للترفيه عن المتفرج، كما انها تحمل شيئا من النقد الاجتماعى الخفيف، يزيد من خفته انه يتم فى اطار من الموسيقى والغناء والرقص.

ولكن هذا النقد لا يخرج عن شكوى الزمان وعرض الحال، والامل العام فى أن تنصلح الأحوال. وبعض هذا النقد يقوم بوظيفتين متعارضتين، هما عرض شكوى طائفة ما، والسخرية من هذه الطائفة فى الوقت ذاته، مثلما يحدث فى حالة أغنية العمد، الذين تقدموا يشكون سوء تصرفات زكى بك، وانفاقه المال جزافا على الراقصات، فان الراقصات يتناولهم بالسباب المقذع المزرى، ولا يفعل المؤلف شيئا كى يرد عن العمد هذا الأذى مما يوحى بأنه يريد أن يستغل الموقف للسخرية من عمد الريف.

كذلك يضيف المؤلف إلى ما تقدم موضوعا فرعيا عن زوجتين عاشقتين تظلان طول الوقت وهما متخوفتان من أن ينفضح أمرهما عند زوجيهما عن طريق مخبر سرى تظنان انه عثمان عبد الباسط وقد تخفى فى زى جرسون.

وهو موضوع مجتلب من المسرح الفرنسى، ولكن أمين صدقى يحسن ادماجه فى مصير عثمان عبد الباسط ويجعله وسيلة لتحقيق هدف رئيسى من أهداف الكوميديا الشعبية، وهو اظهار الشعب منتصرا وقويا وأرقى دائما من السادة.

ان الزوجتين تنكشفان أمام ممثل الشعب، الذى يسخر من دناءتهما، ويقبل ـ مع ذلك ـ أموالهما ثمنا للسكوت عن الفضيحة (وهذا دائما دأب المهرج، والأراجوز بالذات، الذى لا يجد تعارضا بين احتقاره لخصومه، وقبوله لما لهم الملوث فى الوقت ذاته).

وفى المسرحيات التالية لاوبريت «ولسه»، أصبح الشكل الفنى الذى قدمت تحليلا له، هو الشكل التقليدى لكثير من أوبريتات الكسار وأعماله المسرحية الأخرى: أى اساس من

الفصل المضحك، فوقه بناء مجتلب من المسرح الفرنسى، على أن يظل عثمان عبد الباسط يتردد بين الاساس والبناء، حتى تنتهى المسرحية.

✲✲✲

كان هدفى الرئيسى من تحليل أوبريت «ولسه»، أن أظهر سمات المهرج الكبير: عثمان عبد الباسط، وأوضح كيف ينبنى أمامنا موقفا بعد موقف، بوصفه أهم ما تحتويه كوميديا الكسار من شخوص. والسمات التى قدمتها فى هذا التحليل هى التى تكون القناع الذى ارتداه على الكسار فى كثير من المسرحيات مثل: البربرى فى الجيش، والهلال (١٩٢٣ كلاهما)، اللتين يقوم فيهما الكسار بدور نفر فى الجيش ومثل «فلفل»، و «القضيه ١٤» و «احلاهم» الأربع الأخيرة منها من تأليف أمين صدقى.

غير أن على الكسار لم يرتد هذا القناع وهو راض تماما، بل ان علامات واضحة من علامات التململ لتطل من وراء القناع، مظهرة بجلاء أن الكسار، شأنه فى هذا شأن كثير من ممثلى الادوار الثابتة، كان يضيق بالطريق الفنى الواحد، ويود لو استطاع التخلى عنه وتبنى أساليب فنية مختلفة.وقد لجأ الكسار إلى حيل متعددة للتوسيع من قاعدته الفنية. لجأ إلى ما يشبه النظر - بقناع عثمان عبد الباسط - فى مرايا متقابلة، فتضاعفت صور عثمان فى المسرحية الواحدة.

فى مسرحية «فهموه» من تأليف أمين صدقى، يقوم عثمان عبد الباسط بدور جرسون فى مقهى الخواجة انطون اليونانى من الثامنة صباحا حتى الحادية عشرة مساء، ومن بعد هذا يقوم بدور عثمان بك عبد الباسط التاجر الغنى من أعيان كوم أمبو المتزوج من أم أحمد شكشوكة، المغنية البلدية، والمصادق للجميلة فيكتوريا التى ينفق عليها عن سعة.

وحين «تطب» عليه أم أحمد، وهو فى صالة الالديرادو يتهيأ لقضاء ليلة أنس مع صديقته، يضطر عثمان عبد الباسط إلى القيام بدوريه معا: فهو التاجر الغنى بالنسبة لفيكتوريا، وهو الجرسون بالنسبة لام أحمد، وهو مضطر إلى أن يتصرف كغنى وكجرسون فى تتابع زمنى قصير ومضحك.

ووفى مسرحية «القضية نمرة ١٤» يقوم عثمان عبد الباسط بدور وكيل دايرة، ويتصادف أن يلتقى بعثمان أفندى أبو زيد المحامى بطوكر، وهو شبيهه تماما حتى يقول عثمان لدى رؤيته: «لازم هنا فيه مرايه، أنا شايف روحى»[1].ويكون المحامى قد ضبط فى محل قمار وأصبح حتما عليه أن يتعرض للمحاكمة، فيتفق مع عثمان عبد الباسط على أن ينتحل شخصية المحامى ويمثل أمام البوليس نيابة عنه، وذلك بعد أن يتبادلا الملابس.

(١)وفى تعديل على النص يقول: لازم أنا مت. وعفريتى طلع هنا.

ومن ثم يصبح عثمان عبد الباسط محاميا، ويترافع أمام المحكمة مرة لصالح زوجته أم أحمد وضد نفسه، ومرة أخرى لصالح جميع بلدياته النوبيين الذين تعدوا القانون، ويخرج عبد الباسط من احدى الشخصيتين ليدخل فى الأخرى بسرعة مضحكة على طريقة ارليكينو التقليدية.

وهو فى مسرحية «بربرى فى الجيش» يتبادل شخصيته مع شخصية ضابط مصرى، دون أدنى احتفال بالمعقولية، فالضابط أسمر وعثمان أسود.

وجرب الكسار حيلة فنية أخرى هى تغيير الوضع الاجتماعى لعثمان عبد الباسط مع الاحتفاظ باسمه ولونه وسماته الرئيسية.فهو فى مسرحية «ما فيش منها» من تأليف بديع خيرى يصبح تاجر سباخ غنى اسمه عثمان أفندى، يريد أن يتزوج من الريف. وهو فى مسرحية «عريس الهنا» من تأليف امين صدقى، قد أصبح مأذونا للشرع... وهكذا.

ومرة ثالثة يغير الكسار من دور عثمان عبد الباسط التقليدى كما عرفناه فى المسرحيات.فهو فى مسرحية «بنت الايه» من تأليف بديع خيرى لم يعد الخادم المضحك الذى يجعل همه الرئيسى الوصل ما بين المحبين، بل هو الآن يقوم - فى الواقع - بدور الاب المتعنت الذى يمنع وصال المحبين.

ان دوره هنا هو دور الحاج عثمان عبد الباسط، صاحب المقلى الذى يريد لابنته جواهر أن تتزوج من الطبقة التى تنتمى إليها، وأن تقبل عرض ابن عمها شومان الزواج منها، ولكن الفتاة متعلقة فى السر بالبرنس بسيم الذى يبادلها حبا بحب. ويعلم الحاج عثمان بأمر هذا الغرام المخفى، فيفعل كل ما فى وسعه ليمنع الحبيبين من اللقيا. وهو يقوم طول الوقت بدور المضحك - مع ذلك - فكأنه يجمع بين دورين: دور الأب المتعنت، ودور المضحك وقد تغير وضعه الاقتصادى، فأصبح تاجرا صغيرا بدلا من مجرد خادم، وبهذا يخرج الكسار على تقاليد الفصل المضحك التى تثبت الأدوار دائما.

ومرة رابعة، يتنازل الكسار عن اسم عثمان عبد الباسط كلية، وان أبقى على لونه وسماته العامة، يحدث هذا فى مسرحية «عمرو بن العاص» حيث يقوم الكسار بدور المهرج العربى الخفيف الظل عبد الله الذى يصحب جيش عمرو فى غزوه لمصر، ويقوم بدور فعال فى إتمام هذا الغزو، كما يقوم بدور المضحك التقليدى فى الوصل ما بين المحبين، وذلك حين يساعد ارمانوسة على الزواج من حبيبها الرومانى الذى ترك صفوف الرومان واقتنع بمساعدة العرب.

وفى مسرحيتى «أبو زعيزع، وورد شاه» من تأليف بديع خيرى، يقوم الكسار بدورى: الساحر سماح، والمهرج الطيب المخلص زيتون على التوالى، وكلاهما أسود اللون، وكلاهما يقوم بدور الخادم المضحك التقليدى، وهو التوفيق بين المحبين، وأن امتاز الساحر سماح عن بقية الخدم المضحكين بعمله السحرى وقواه الخارقة، مما يجعله أشبه بالجنى فى حكايات ألف ليلة.

وفى المسرحيات الثلاث: «عمرو بن العاص، وأبو زعيزع، وورد شاه» يغير الكسار النوع المسرحى الذى يستخدمه، فالأولى مسرحية تاريخية، والثانية مسرحية خرافية، والثالثة ميلودراما، يفعل الكسار هذا سعيا واعيا منه نحو تغيير الخلفية التى يتحرك أمامها مهرجه الكبير[1].

وفى مرة خامسة، غير الكسار اسم عثمان عبد الباسط ومركزه الاجتماعى وبعضا من سماته الرئيسية معا، وذلك حين قدم تمصيره المشهور لبخيل موليير بعنوان: «سرقوا الصندوق» ففى هذا التمصير تدخل تركيب عثمان ـ لاول مرة ـ صفة البخل الواعى، المخطط له، وهى سمة غريبة على البربرى.

وفى مرة سادسة، غير الكسار شخصية عثمان كما غير جوهر الكوميديا التى يتحرك فيها مهرجه، فهو فى مسرحية «حارس القصر» يقترب بوضوح من كوميديا الريحانى، التى تعتمد على شخصيات متباينة فى أسلوب خلقها، منها ما هو تقليدى، ومنها ما هو مبتكر منتزع من البيئة[1].

وفى مرة سابعة غير الفنان جوهر الكوميديا دون أن يتنازل عن شخص عثمان عبد الباسط، وانما اكتفى بأن جعله صديقا للطبيب كمال بطل مسرحية «جت سليمة» وجعل اسمه عثمان أفندى، وأسند لعثمان أفندى هذا دورا شبيها بدور الخادم المضحك، فهو يعين صديقه الطبيب على الزواج من جمالات، الفتاة العصرية الفائقة الحسن، وهو يتناول الشخصيات والاحداث بتيار متصل من التندر والنقد، ولكنه يختلف عن عثمان عبد الباسط فى انه أشبه بالشخصيات البوهيمية المتعددة الأبعاد التى تعيش ليومها فقط، وتعانى من افلاس متصل.

وهذه المسرحية بعيدة تماما عن الفصل المضحك الذى استندت إليه الأعمال الأولى للكسار، فالشخصيات ليست نمطية، وليست تقليدية... بل هى منتزعة من واقع الحياة: الطبيب كمال، الفتاة العصرية جمالات، العمة خديجة هانم، الارتيست صوفى وزميلتها سنية وهكذا. الاستثناء الوحيد نجده فى صاحب الكاباريه اليونانى جورجى، وحارس الكاباريه الارمنى غرغرويان.

واذا عرفنا ان المسرحية هى من تأليف على الكسار، أدركنا على الفور أن الفنان كان يحاول فى أواخر مجراه المسرحى (المسرحية أخرجت عام ١٩٤٦) أن ينطلق من حدود الكوميديا الشعبية إلى نوع من الكوميديا قريب من ذلك الذى كان زميله ومنافسه نجيب الريحانى يقدمه بنجاح منذ أوائل الثلاثينات، أى الكوميديا الانتقادية التى تستند إلى أساس من الكوميديا الشعبية.

(١) فى هذا الشأن قال الفنان ذات يوم: «لم يقتصر جهدى على المسرحيات الفكاهية فقط(يريد المسرحيات التى تعتمد على الفكاهة الشعبية وحسب) بل قدمت مسرحيات من أنواع أخرى مثل: عمرو بن العاص وورد شاه.

(٢) قدمت فرقة الريحانى هذه المسرحية باسم: «عباسية» فى عام ١٩٣٠، أى قبل سنوات من تقديم الكسار لها

بل أن ثمة دليلا على أن الرغبة فى التغيير كانت تعتمل فى نفس الكسار منذ أخرج مسرحية «مرحب» فى أوائل العشرينات، فقد قال فى حديث لمجلة الكواكب[1] انه رغب ذات يوم فى أن يحصل على اجازة بعد عمل متواصل خمس سنوات دون راحة، فأسند دور البطولة فى مسرحية «مرحب» إلى الممثل محمد بهجت الذى قام بتمثيل شخصية زقزوق خير قيام، ولكنه ما لبث ان مرض بعد اسبوع فأسند الدور إلى امين صدقى، فمرض هو الآخر بعد يومين، ولم يعد مفر أمام الكسار من أن يقوم هو نفسه بدور زقزوق، فظهر لأول مرة دون طلاء وجهه باللون الأسود، ونجح فى الدور إلى حد انه فكر فى أن يطلق شخصية عثمان عبد الباسط مرة ثانية فى مسرحية جديدة وفعلا ظهر الكسار فى مسرحية لاحقة هى «راحت عليك» [illegible] سفروت الحاوى، وهو أيضا ليس أسود اللون، فنجح هنا كذلك وهنأ الناس على [illegible] على الأبيض، وقالوا انه تفوق على جورج أبيض...!

غير أن المعجبين بعلى الكسار ما لبثوا أن عادوا يحذرونه من ترك شخصية عثمان عبد الباسط ولو بين الحين والحين، خوفا من أن يتوه بين البياض والسواد، ولا تعود له شخصية تقليدية يتهافت عليه الناس من أجلها. هذا ما يقوله الكسار، ولا شك انه صحيح، غير انه ليس كل الحقيقة، فان هناك سببا أعمق لتمسك الفنان بشخصية عثمان عبد الباسط، هو أن القالب الذى صبت فيه موهبة الكسار ـ منذ البداية ـ كان الكوميديا دى لارتى ونتاجها المصرى: كوميديا الفصل المضحك[2].

وهذه الكوميديا تقوم على دعامة من الشخصيات المثبته، أو الاقنعة، وتوجه موهبة الفنان نحو اتقان تمثيل الشخصية القناع الى الحد الذى يختفى فيه الفاصل بين الممثل وقناعه، فيصبح كلاهما شيئا واحدا، ويصبح من العسير على الفنان الذى قضى حياته الفنية كلها يمثل دورا واحدا أن يستطيع تمثيل غيره.

واعتقد ان ما حدث للكسار هو انه رغب فى التغيير، ولكنه لم يقدر عليه، ولم يطاوعه قلبه وربما لم يشأ أن يغامر بمستقبله الفنى فى تجارب متصلة قد تنتهى بالفشل. والتغيير للفنانين من أمثاله ممن تربوا فى مدرسة الكوميديا دى لارتى أمر عسير حقا، ولنذكر فى هذا الصدد ما حدث للممثل شارلى تشابلن، الذى قاوم الظهور فى السينما الناطقة مدة طويلة، ليس لمجرد انها ناطقة كما ظن المتعجلون اذ ذاك، وانما لان التمثيل الصامت فن مختلف كل الاختلاف عن التمثيل الناطق، كلاهما له قواعده وقوانينه.

فالممثل الصامت محتاج الى المبالغة فى الحركات بالجسم وبالأيدى، ومحتاج الى أن يعقد

(١) عام ١٩٥٢. (٢) لعل هذا يفسر ما ذكره الكسار لحسين عثمان من أن الريحانى عرض عليه أن يعمل فى فرقته على أن يقدم له مسرحيات جديدة يلعب فيها دور عثمان، فرفض الكسار العرض. ربما كان السبب فى الرفض أن الكسار أحس ـ تلقائيا ـ بأنه غير قادر على التمثيل فى اطار كوميديا جديدة، حتى ولو لعب دوره التقليدى فيها.

مع المتفرج معاهدة تفاهم مشترك تؤدى فيه مجموعة من الحركات معانى بذاتها، مثلما يحدث فى الباليه، يراها المتفرج فيفهم المقصود بها فورا، كما انه محتاج الى استخدام[1] خياله ليكمل بعض المعانى.

أما المتفرج فى السينما الناطقة فهو فى غنى ـ بالحوار ـ عن هذا اكله، وهو غير مضطر لاستخدام خياله، لان كل شيء يؤدى له كاملا ومن أيسر سبيل.

لهذا اعتقد تشابلن منذ البداية ان السينما الناطقة فن مسطح، لا أعماق له بالقياس الى السينما الصامتة ومن ثم قاوم الظهور فيها مدة طويلة، فلما ظهر فعلا، رأى كثير من الناس انه خرج عن أعماقه التى عرفوها عنه أيام أن كان يقوم بشخصية شارلى المسكين، الجوعان الفيلسوف ـ أى أنه ـ فى رأى هؤلاء ـ قد فقد أرضه حينما تخلى عن القناع، وعما يمليه القناع من أسلوب فنى.

أما الكسار فلم يشأ أن يمضى قدما فى التخلى عن قناعه حين سنحت الفرصة، وانما اكتفى بما سلفت الاشارة إليه من محاولات متنوعة لتوسيع معنى القناع.

❋❋❋

إلى جوار شخصية عثمان عبد الباسط فى دنيا الكسار، هناك شخصيات أخرى كثيرة، ولكنها فى معظمها نمطية، وأغلبها موجود فى مخازن الكوميديا الشعبية، جاهز لاستعمال كل من أراد، أى انها ملكية مشتركة لكتاب وفنانى الكوميديا.

وأول هذه الشخصيات وأكثرها استحقاقا للاعتبار، كما أنها أكثرها ترددا على مسرحيات الكسار، هى الزوجه السليطة اللسان أم أحمد، العفية، الراغبة دائما فى الشجار، وان كانت مخلصة كل الاخلاص لزوجها عثمان عبد الباسط، غيورة عليه، محبة له إلى الحد الذى يجعلها لا تفارقه الا إذا طلبت منه قبلة، تعتبرها هى دليل محبة، ويعدها البربرى المسكين نوعا من عقاب، أسوأ ما فيه انه لا مفر منه! وأم أحمد ذات أصول عريقة فى دنيا الكوميديا الشعبية، تعرفها فصول الارتجال باسم شكشوكة، وتجعلها فى بعض هذه الفصول زوجة للمضحك، مثلما يحدث فى هزلية جنيفياف، وأحيانا أخرى هى زوجة وحسب وامرأة شرسة، مثلما نجدها فى فصل الجزمجى أشكازى عبده[2].

وقد أعطاها أمين صدقى اسم أم أحمد شكشوكة، فى مسرحية «فهموه»، وسماها أم أحمد فى باقى المسرحيات. وكانت قد ظهرت بوصفها شخصية نمطية فى أعمال سابقة لأمين

(١) بهذا تضمن السينما الصامته للمتفرج نوعا من الدور الايجابى، يقر بها من المسرح الحى. فالمتفرج فيها ليس مجرد مستهلك سلبى، وانما عليه أن يجهد ويتعب كى يفهم ما يعرض عليه. وهذا لون من ألوان المشاركة فى العرض.
(٢) راجع كتابى: الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى.

صدقى، أيام تعاونه مع الريحانى، تارة باسم أم احمد، وتارة أخرى، وفى معظم الأحيان، باسم أم شولح، حماة كشكش بك، وسماتها وأخلاقها هى طبق الأصل ما نجده فى أم أحمد زوجة عثمان عبد الباسط. وتخلق أم أحمد حين تظهر أو تهدد بالظهور فى مسرحيات الكسار جوا من الرعب المضحك لدى المهرج الكبير، انها تطارده دائما، وتكبس عليه وهو فى أجواء المرح والغزل، فتقلب أفراحه اتراحا، وهو ضعيف بازائها، ففى امكانها أن تضربه، لذلك فهو ينافقها، ويظهر لها الحب وهو يود ـ فى اعماقه ـ لو نزلت عليها مصيبة قضت عليها.

غيرأن هذا كله بدون جدوى، ان أم احمد هى المقابل المضاد لعثمان عبد الباسط. وهو مضطر إلى العيش معها، رضى أم كره، وهو يرضى فى أحيان نادرة مثلما يحدث فى نهاية مسرحية «فهموه»، حين يتمنى صاحب المقهى اليونانى انطون لو لم يكن عثمان نوبيا حتى يستطيع أن يزوجه من ابنته «كاتينا» فيقول عثمان:

ـ لا، يا اخويا، موش عاوز الكتينة بتاعتك. أنا عندى أم احمد مراتى، أحسن من الف كتينة ومنبه.

يقول هذا وهو نصف مخلص، يقوله لأن الوطنية تفرض عليه أن يفضل البضاعة المحليةعلى الأجنبية.ولكنه يقوله أيضا لانه ـ فى أعماقه ـ ربما كان يحب أم احمد، فإن المرء يحب من هو ضده فى كثير من الأحيان!

هذا واحد من المواقف التى تظهر فيها أم احمد فجأة فتفسد على عثمان مشروعاته الغرامية. كان النوبى قد اتفق مع امرأة اسمها ما شا الله على أن يتزوجها بعد ان أفهمها أن زوجته أم احمد قد ماتت، وهذا هو يأتى ومعه هدايا لزوجته الجديدة، ليقابلها فى الميعاد المحدد ولكن المرأة التى تنتظره ليست ما شا الله وانما هى أم احمد، وذلك بعد أن تآمرت المرأتان على عثمان، عقب انكشاف خططه لكل منهما «مسرحية فلفل ـ تأليف أمين صدقى».

أم احمد: والنبى ما أنا عتقاك ياعثمان، قلبت عليه الدنيا ما لقتوش، قال ايه رامى على يمين من شهر، وداير يقول للنسوان انى مت، لولا الشابة دى اللى فهمتنى ما كنتش فهمت حاجة أبدا، أنا أقف استناه هنا ،أفهمه انى ما شاء لله، واشوف رايح يعمل ايه؟

عثمان: (يدخل وبيده بقجة فيرى ما شا لله) أيوه رندفوه تمام «يقترب منها» يا ماشا لله ياجمال خالص.

أم احمد: (على حدة وهى تتمايل) نهار أبوك اسود.

عثمان: (ينظر اليها باعجاب) ياغصن البان، ايوه أدى الحاجات اللى ترم، مش مراتى القديمة أم أحمد، خدى آدى جلابيتين ولباسين وفنلتين على كيفك، وأربع مناديل.

أم احمد: ما جبتش كركة؟

عثمان: بكره أجيب لك كنكه تأخد خمس فناجيل. آه يا ما شا لله، آه ياحبيبتى، آه يا خطيبتى (يرى وجهها) آه يامصيبتى!

أم احمد: اخص عليك ياخاين العيش والملح، هيه دى عشرة يوم ياعثمان؟ دانت شقى العمر كله (تبكى) ما شا لله مين وزبيدة مين اللى انت بتحبها.

عثمان: ما تعيطش لاعينيك تفرغ، أنا اعمل ايه؟ انا لما لقيت الست دى شبهك قلبى حبه، ما دام انت طلقتينى.

أم احمد: يا ندامه، هوه مين اللى بيطلق؟

عثمان: ما دام انت استعجلت ورميت اليمين، راح اعمل ايه؟ ما تزعليش، أنا أردك تانى وأخليك على كيفك، حتى من يوم ما سبتك وأنا افتقرت.

أم احمد: باقول لك علشان تعرف انى طول عمرى كعبى عليك كويس، وخيرى عليك.

عثمان: عليك وعلى وشك، المره رايحه توسخ.

أم احمد: يوه، ودى ايه البتاعة الحمرة دى اللى انت لابسها؟ انت شغال جرسون هنا والا ايه؟

عثمان: اخرس، جرسون فى عينك، أنا شغال كومنده فى اللوكانده، أحكم على الشغالين والنايين والصاحيين كمان.

وكيل اللوكاندة: (داخلا) عثمان، فين الستات اللى انت مسكت الشنط بتوعهم؟

أم احمد: انت بتشيل شنط يا منيل؟

عثمان: (على حدة يخاطب الوكيل) أخص، ربنا يكسفك ويسود وشك.

الوكيل: أنا لسه ما شفتش واحد شيال عندنا يسبب الزباين وييجى يبصبص كده، يالله أمشى امسك الشنطة (يخرج).

أم احمد: ايوه قول لى كده، انت بتشتغل شيال يا كبدى.

عثمان: لا يا شيخة، الراجل ده كومنده ويايه.

أم احمد: همه كام كومنده؟

عثمان: أنا وهوه.

أم احمد: انت ايه، وهوه ايه؟

عثمان: أنا نمرة واحد، وهوه نمرة ثمانية.

أم احمد: (تضحك) قال يعنى كمان مش نمرة اثنين امال بيقول لك شنطة ايه؟

عثمان: لا، ده فيه سيم بينى وبينه، كل واحد منا لما يشوف زميله واقف مع واحده ست، يقوم التانى يقول له: امسك الشنطة.

أم احمد: آه، والله أنا افتكرت...

الوكيل: (داخلا) انت لسه مش مسكت الشنطة؟

أم احمد: امشى، شنطة فى عينك وعين اللى خلفوك كمان، يمسك شنطة مين يا راجل؟ هوه أنا من اللى بتتمسك شنطهم يا حبيبى؟

عثمان: لا ما تزعليش يامراتى، الخواجة بس بيهزر .

الوكيل: ايه مراتك القبيحة دى؟ بعدين أنا اعرف شغلى واطردك من اللوكاندة

(يخرج).

أم احمد: طب مش كنت تقول لى انه هوه الكومنده علشان ما كنتش اشتمه.

عثمان: عجبك يا بارد؟ ما تبقاش تهزر ويايا... ما تزعليش، روحى انت، وأنا بكره اجيلك أردك وأخليك على كيفك.

أم احمد: اوعى تتأخر، ولا تنساش بقى تجيب وياك واحد مأذون وراجلين من اللى تعرفهم...

عثمان: لا مش رايح اتأخر.

أم احمد: آه، ياعثمان!

عثمان: آه يا ماشالله!

أم احمد: ايه؟!

عثمان: لا، لا، يا ام احمد، ياجمال، يا لطافة، ياترمواى يدوسك، ان شاء الله ما توعى تلبسى الهدوم ان شاء الله اللباسين يطلعوا واسعين عليك، يا بنت المركوب.

✲✲✲

وهناك أيضا شخصية الخواجة اليونانى، وهو دائما صاحب مقهى، أو كباريه، أو هو - فى القليل - جرسون.وهو خليط من المكر والغباء، وتنبع الفكاهة من أنه اجنبى غشيم، وهو مع ذلك يزعم انه ابن البلد ملم بأحوالها جميعا.

وفى مسرحية «فهموه» يدخل خواجة من هذا الطراز مع عثمان عبد الباسط فى مبارزة عقول، حول ثروة مفاجئة هبطت على عثمان يريد الخواجة، بالتآمر مع صديقة الشيخ كفت - أن يحصل على الفى جنيه منها، دون وجه حق.

لقد كسب عثمان عشرين الف جنيه، والخواجة هو وصديقه الشيخ كفت، يجعلان عثمان يوقع مع اليونانى عقدا بأن يظل يعمل جرسونا لمدة عشرين سنة فى مقابل خمسة عشر جنيها فى الشهر، فاذا أخل أحد من الطرفين بالعقد، دفع غرامة قدرها ألفا جنيه، ويوقع عثمان العقد، قبل أن يعرف بأمر الثروة، يوقعه وهو يكاد يطير من الفرح.

وينقلب الحال طبعا بعد أن يعرف عثمان الحقيقة وتقوم المبارزة العقلية بينه وبين الخواجة:

انطون: مادام حضرتك عايز تسيبنى قبل العشرين سنه، لازم اديله التعويض.

عثمان: كده عملتها فى ياشيخ كفته؟

كفت: ايه العبارة؟

عثمان: اعمل معروف فهم الخواجة انى لما ختمت الكنتراتو ما كنتش عارف انى حاكسب المبلغ ده... انا ما أدفعش الالفين جنيه دول ولو تروح روحى.

كفت: خليك جرسون، خليك كده طول العشرين سنه، تيجى م الصبح الساعة تمانية -

وتفضل هنا لحد نص الليل، وأنت محتكم على عشرين الف جنيه.

عثمان: اسمع يا خواجة، أنا حاشتغل جرسون طول مدة العشرين سنة، أما انكم تعرفوا تأخذوا منى مليم موش ممكن أبدا.

وتدور المبارزة بين الاثنين طوال المسرحية، وتنتهى بالانتصار التام لعثمان عبد الباسط، يضيع العقد الذى وقعه مع الخواجة، ويصبح حرا من كل التزام، وكان الخواجة قد حاول أن يخفى عن عثمان هذه الحقيقة، فلم يفلح، والسبب؟

عثمان: بقى يا راجل ياغبى، انت فاكر ان واحد خواجة زيك يضحك على واحد مصرى زيى ويستغفله؟

ومع ذلك يظهر عثمان شهامة مصرية حقيقية، فيترك المقهى لصاحبه مع انه كان قد آل اليه.

وبين شخصيات كوميديا الكسار شخصية بارزة أخرى. تعرفها الكوميديا المرتجلة حق المعرفة، هى شخصية الشامى أو الابضاى.

ونحن نلقاه فى مسرحية «فلفل» فى شخص زعرور، الذى جاء يطلب مقابلة شخص اسمه خيبت بك فلا يجد الا أم احمد، التى تعمل خادمة عند خيبت هذا!

ويجرى أمين صدقى المفارقة الفكاهية التالية بين زعرور وأم احمد، مستغلا المقابلة الحادة بين اللهجتين المصرية والشامية، والصدام الذى يتم بين عقليتين مختلفتين وطبعين حامين، وما ينتج عن هذا كله من كوميديا:

زعرور: ده بيت خيبت بك ما هيك؟
أم احمد: بيت خيبت بك؟ ايوه، ده بيته، لكن البيه مش هنا.
زعرور: كيف مشى هونه؟ أنا ما بيدخل عقلاتى ها الحكى، أنا بدى خيبت بك، بدى اياه.
أم احمد: هوه أصله ايه، يه؟
زعرور: قلت لك أنا بدى اياه (داخلا) ولو كان عند الله.
أم احمد: ارمى! دا العيد الكبير، انت ما تعرفش عربى؟ با اقول لك سيدى خيبت مش هنا.
زعرور: شو، شو، شو! باين عليها بندوقه يخرب بيتك.
أم احمد: يخرب بيت أبوك أوعى تشتم، أنا با أقول لك اهه، يعنى انت اللى عين جمل؟
زعرور: ولا، سكرى ها التم، يقصف عمرينك (يناولها ورقة) خدى، ورقة بنص ليرة.
أم احمد: علشان ايه دى؟
زعرور: شو؟ ما بتحبى المصارى؟ انا باحبهن مثل عيونى، العمى!

أم احمد: يا سلام، بس كده؟ قال غالى والطلب رخيص.
زعرور: ايه، منيح، هلا، عيطى على معلمك لهون، عيطى على خيبت بك.
أم احمد: ياندامتى، يالهوى، جرى له ايه، الشر بره وبعيد.
زعرور: ولاه ما بدك تقولى لى وينه؟ وين صاحبين ها البيت ياستى؟
أم احمد: آه، طب قول كده، بقى ادلعدى الست بتاعت خيبت بك، سافرت على حلوان امبارح مع الست تيزتها...؟
زعرور: شو؟ تيزتها(1)؟
أم احمد: يوه، جتك نايبه، تيزتها يعنى زى ما تقول قابلتها.
زعرور: قابلتها والا ما قبلتها، أنا بدى جوزها خيبت بك، شو بيخصنى؟! لا بدى لا الست ولا قابلتها ولا تيزتها.
أم احمد: وراخر خيبت بك، سافر حصلهم على حلوان...
زعرور: خيبت بك هلا مسافر، مسافر؟
أم احمد: ايوه، يوه، رايحه اكدب عليك؟ وانت يحوق فيك كدب؟
زعرور: ايه، مازال هيك، اعطينى النص ليرة لهون.
أم احمد: لا، دى بتاعتى.
زعرور: ردى لى اياها، ولاه.
أم احمد: باى، خد اهه، ده حايسرعنى، قطيعه (تناولها اليه).
زعرور: اصبرى يا ... حتى أشاور عقلاتى نتفه، خدى (يعطيها الورقه) فيك تعملى فى جميلة، شقفه جميلة صغيرة.
أم احمد: شقفه؟ اذا كان على شقفة أنا أرقعك ببلاصى.
زعرور: ايه، منيح، اذا اجى معلمك والا معلمتك لا تجيبى سيرة لحد انى انا جيت لهون.
أم احمد: يوه، أنا حاجيب سيرة لمين يا ادلعدى؟ ما اديك شايف البيت فاضى...
زعرور: ايه، منيح، فهمت، فهمت، بعدين بارجع باشوف ها الخبريه، خاطرك.
أم احمد: روح الله لا يجبر خاطرك.
زعرور: يخرب بيتك.
أم احمد: الله يخرب بيتك وبيت أبوك، والبيت اللى جنب بيت أبوك، وبيت اللى خلفوك، ياحفيظ يارب، ازاى سيبوه من جنينة الحيوانات!

ومن الشخصيات التى نلقاها فى كوميديا الكسار، والتى كان لها مستقبل كبير فى عالم الكوميديا المصرية عامة، شخصية الخادمة «اللهلوبة»، ذات الذكاء، والاخلاص والتطلع، والقدرة على التطور السريع، الذى يحمل فى طياته الكثير مما يضحك.وهى شخصية عرفناها

---

(1) ينطق زعرور الكلمة مفخمة!

فيما بعد فى أشكال متعددة، منها الخادمة الوقحة ـ الظريفة مع ذلك ـ والأخرى التى تتحول إلى أرتيست، وتصادق الخواجات، وتشقشق باللسان مرددة ألفاظا أجنبية مشوهة.

وفى مسرحية «ولسه» نجدها فى شخصية ستهم الجرسونة، التى تعطف على عثمان، وتود لو تزوجته ثم تتزوجه فعلا.وستهم بها شىء من الاسترجال والخشونة المعروفة عند «الحشاش المجدع». ولها عين ناقدة، ولسان من الصعب اعتقاله.يدخل المقهى الذى تعمل فيه عاشقان هما نظله وفريد، فتسألهما ستهم عن الطلبات، ثم تعلن على طريقة صبى المقهى البلدى:

ستهم: حاضر، اتنين أزوزه اسباتس.

ولا تلبث أن تدخل بالطلبات وتقول لنفسها:

– الست البطة دى لازم تكون واحدة متجوزة وبتتشاقى من ورا جوزها (تقترب بالصينية) اتفضلوا الازوزة اهه يابيه. (تدفع الصينية).

فريد: عايزه كام؟

ستهم: أربعه مسيخ.

فريد: خدى...

ستهم: يوه، ده ريال يابيه؟

فريد: خديه، ويالله روحى من وشنا (يدفعها بيده) أحسن الست عصبيتها طالعة شوية ومش عاوزه تشوف حد قدامها.

ستهم: اسم الله عليها، نبخرها يا أخويا (ضاحكة وتخرج).

ثم نلقى ستهم فى الفصل الثانى وقد حدث لها تطور كبير، لقد أصرت احدى زبائنها واسمها مارى، على أن تصحبها إلى حفل أقامه ناد خاص بقصر النيل، وذلك بصفتها وصيفة لها، وقد ارتدت ستهم لهذه المناسبة الملابس الأوربية الفخمة، وتغير مظهرها ولكن مخبرها ظل ـ طبعا ـ كما هو، ومن ثم تنبع الفكاهة فى المشهد التالى.

تدخل مارى ووراءها ستهم ببرنيطة فرنسية وبيدها شنطة ورافعة ذيل الفستان:

ستهم: عقبال عندنا ان شاء الله يا قادر.

مارى: احنا اتأخرنا كتير عن ميعاد زكى يا خالتى ستهم؟!

ستهم: يالهوى، ايه العالم دى كلها يا اختى؟ هوه ده الباللو اللى بيقولوا عليه؟

مارى: هس ما تزعقيش، بلاش جرس يا ولية.

ستهم: يوه قطيعة!

مارى: انت ملخبطة قيافتك كده ليه؟

ستهم: يوه، حا اعمل لك ايه بقى، ما هو انت اللى سرعتينى وقومتينى من على حلة الطبيخ، وخير وأبدا الا لازم آجى وياك على الباللو، أنا ياعينى لحقت أتهمز والا أعمل...

مارى: (تصلح لها شعرها والبرنيطة على رأسها) الغاية بقى، يعنى رايحه تتمهزى

لمين ياخية؟

ستهم: اسم الله، كل فولة ولها كيال يا ماما، احنا العتاقى والاجر على الله.

ولكن ستهم تنجح مع ذلك فى تنكرها هذا، لدرجة أن زكى، حبيب مارى، لا يتعرف عليها ويسأل، مين المدام دى ياروحى؟!

وفى جاليرى الكسار شخصيات أخرى تقليدية تتردد على الكوميديات بين الحين والحين، فيها المغربى الكذاب فى مسرحية «أحلاهم» من تأليف أمين صدقى والسائح (أو السائحة) الأوربى فى مسرحيات كثيرة: فلفل، وأحلاهم، ويتخذ أمين صدقى من وجود الأجانب فرصة لخلق سوء التفاهم المضحك الناتج من صدام بين عثمان الذى لا يعرف لغات أجنبية، وبين السواح الذين لا يعرفون العربية، وهو صدام ينتج أصواتاً معينة يفهمها كل من الطرفين بطريقته الخاصة

فكلمات Cet animal وتنطق بالفرنسية «سيت انيمال»، تصبح عند عثمان: أنامالى، وتعبير ni la ni la وينطق نى لا، نى لا، يصبح نيله عند عثمان وتعبير Sain beau وينطق سان بو يصبح عند عثمان سامبو، وهكذا.

وأحيانا يغير أمين صدقى النكتة، فيقلبها رأساً على عقب، ويستخرج الفكاهة من ترجمة المصطلحات العربية إلى الفرنسية ويقدمها إلى السواح الذين لا يفهمون منها شيئاً بالطبع، مثلما يحدث فى مسرحية «فهموه» حين ينقل الترجمان تعبيرات مصرية قحة مثل: «آدى الجمل وآدى الجمال» و «كلمة ورد غطاها» و «يحاسب القاضى» و «ليلتكم ندا» و «تاخدوش تشدوا» إلى الفرنسية.

وفى هذا الجاليرى أيضاً التركى المتغطرس، والارمينى الذى يستعصى عليه الفهم، والأطرش، والأستاذ الفقى الذى يتكلم بالفصحى ليخفى لصوصيته وانتهازه، أو الذى يحتمى بالعمامة، كى يخدع الناس عن مؤامراته ونصبه، مثل الشيخ كفت فى مسرحية «فهموه».

وهذه الشخصيات جميعا نمطية، كما قلت من قبل لها بعدان فقط، ولا عمق لها، وهى لا تتغير أبدا، ولا تتبدل طباعها، هى أشبه الأشياء بشخصيات الأراجوز.

✲✲✲

كلما أمعنا النظر فى كوميديا الكسار، زاد اقتناعنا بأن هذه الكوميديا قد ورثت كثيراً من تراث الكوميديا دى لارتى مضافاً إليه تراث الفصل المضحك والكوميديا المرتجلة المصريين معا.ولنلق نظرة على مزيد من نقاط الالتقاء بين كوميديا الكسار والكوميديا الايطالية.

أبرز مصادر الفكاهة فى تلك الكوميديا نزوع شخصياتها الرئيسية، وبينها أرليكينو، إلى التنكر فى زى النساء، وهذا ما يفعله عثمان عبد الباسط فى مسرحيته «عثمان حيخش

دنيا »إذ تضطره حاجته إلى الهرب من الشرس عوكل إلى التنكر فى زى مرضعة، فيحشو صدره بزى شمام، ويتعرض لمخاطر كثيرة مضحكة، منها كشف يوشك أن يتحقق، يهدد به الطبيب الذى جاء يفحص المرضعات ومن بينهن أم عثمان (عثمان)، فتعجبه المرضعة السوداء، لحسن صحتها وكبر ثدييها!

ومن بين معالم الكوميديا دى لارتى أيضا البهلوانية وخفة الحركة التى كان أرليكينو يقدم منها نمرا مدهشة لا تكاد تصدق، منها نمرة تقدم وصفها يدخل بها رأسه فى جسده، دون أن يتحرك هذا الجسد، ثم اذا بالرأس يرتفع فجأة كعفريت العلبة.

وفى مسرحية «عثمان حيخش دنيا» شىء يقرب من هذا، اذ تضطر أم احمد، كى تساعد عثمان على الاختفاء فى الدولاب إلى أن تستطيل بجسدها وتنكمش به، مما يدفع أخاها عوكل إلى التعليق بقوله:

عوكل: عجيبة، مالك ياوليه عم تطولى وتقصرى كده ليه؟

أم احمد: لا، بس باحرك جتتى علشان عندى روماتيزم.

ومن بين النمر الكوميدية التى يقوم بها المهرج فى الكوميديا دى لارتى نمرة المبارزة الفكاهية، التى تكشف عن حمقه واندفاعه للقتال، رغم عدم اتقانه لفنونه، والتى تنتهى مع هذا نهاية طيبة.

وفى مسرحية «عمرو بن العاص» يدخل المهرج عبد الله (الكسار) فى مبارزة فكاهية من هذا النوع مع أوركاديوس البطل الرومانى الذى يحب أرمانوسة المصرية، ويتفق مع عبد الله خلسة على أن يتظاهر البطل بأنه قد غلب فى المبارزة، ومن ثم يكسب العرب.

ومن الفصل المضحك المصرى، استعارت كوميديا الكسار التركيب الاساسى لبعض المسرحيات، وخاصة المسرحيات الأولى التى كتبها امين صدقى. ان هذه المسرحيات هى أحيانا فصل مضحك مطول مثلما يحدث فى مسرحية «البربرى فى الجيش» التى تحكى عن مغامرات البربرى الغشيم عثمان فى عالم التدريب العسكرى، وهى فى الواقع استغلال لنمرة معروفة من نمر الكوميديا الشعبية[1].

وأحيانا أخرى تكون هذه المسرحيات سلسلة متتابعة من الفصول المضحكة مثلما نجد فى مسرحية «عثمان حيخش دنيا».

وأحيانا ثالثة تبدأ المسرحية بفصلين أو ثلاثة من الفصول المضحكة، ثم تتطور فتشمل

(١) يذكر الفنان الشعبى «الريس محمد» فى مقابلة معه سجلها مركز الفنون الشعبية أن فن خيال الظل كان يقدم فاصلا مضحكا باسم الجهادية كان به مجند غشيم، يضحك منه الناس لسوء فهمه للتعليمات العسكرية: يمين در وشمال در.

عناصر أخرى من عناصر الكوميديا الشعبية، على نحو ما نجد فى مسرحية «الهلال» التى تبدأ بعثمان واقعا ـ كعادته ـ فى مأزق محرج، تنبع منه الكوميديا، فهو متغيب عن الطابور العسكرى، وامرأته ادعت ـ انقاذا له ـ أنه مريض، وحين يحضر فعلاً يكون عليه أن يفهم الموقف أولا، ثم يبرر غيابه بالمرض، ثم يقتنع فعلا انه مريض... ومن هذا الفصل المضحك تتطور حوادث المسرحية إلى فصل آخر، وهكذا.

ومن الكوميديا الشعبية أيضاً، تستعين كوميديا الكسار بالقافية (وبالفكاهة اللفظية عامة) مثلما يحدث فى مسرحية «القضية رقم ١٤» وفيها يدخل البرابرة مع المذهبجية فى مباراة قافية تبدأ هكذا:

البرابرة: خش قافية ياوله...

المذهبجية: خش قافية...

البرابرة: زر طربوشك: اشمعنى، أصله دوباره، واللى يدور يلاقيه دكة لباس شيخ حارة.

المذهبجية: عينيك: اشمعنى، نافدين على بطن حماتك، واللى يبص فيهم يلاقى شعر بطاطك.

البرابرة: أصل أمك: اشمعنى، جرسونة عند الحاتى، ولما تاخد أجازه تسرح أدباتى.

المذهبجية: هدومكم: اشمعنى، المصبغة احتارت فيها، ولما تقدم تروح الكانتو لوحديها.

البرابرة: مطرح ما تروحوا تقولوا لبعضيكم: اشمعنى، ياريت عبده وعثمان البربرى جا معنا.

المذهبجية: وشوشكم ديه أصلها من زفته، وفى الأيام السودة يطلعوا منها تفته.

البرابرة: أحط صباعى فى عينيك ديه تقول لى: اشمعنى: وكمان أحط صباعى فى عين: وكمان اشمعنى ياسيدى طول بالك، طيب ياعثمان، أحط صباعى فى عينك دى: طيب اشمعنى، وكمان أحط صباعى فى عين: ديهدى ما قلنا اشمعنى، خليه فى عينك لما أفتكر، يالله اندوكرى ياعثمان.

وإلى جوار هذا تستخدم كوميديا الكسار قدرة الفنان على التأليف الفورى، ورغبته فى أن تقوم صلة حية بينه وبين الجمهور فى كل ليلة.لهذا نرى الكسار يتسلم دور زقزوق فى أوبريت «مرحب»، فيضيف اليه نكاتاً كثيرة من عنده، ويتراهن مع الممثل محمد بهجت على أن يدفع الأخير له نصف قرش نظير كل نكته تعجبه، فلما تنقضى السهرة يتبين محمد بهجت ان عليه أن يدفع ثمانية قروش كاملة! ونذكرأن الكسار بدأ حياته التمثيلية بفاصل من النكات الفورية اشتبك به مع متفرج فى دار التمثيل الزينبى واستمر ساعتين، صنعت بعدهما شهرة الكسار كممثل فكاهى.

أما مخاطبة الجمهور أثناء التمثيل، فقد وجدنا نماذج منها فى مسرحية «ولسه» حين رفع الكسار صينية وهدد بها غريمه الثقيل الظل جميل بك ثم التفت إلى الجمهور يسأله: ايه

الرأى أديله بالصينية دى فى خلقته؟ ثم عاد يسأل الناس من بعد: انتو شاهدين؟

كل هذه العناصر، إلى جوار الأغنيات الاجتماعية الخاصة بالطوائف، والرقص والمونولوجات والقصة المطاطة السهلة الجريان قد جعل كوميديا الكسار وسيلة جماهيرية مقبولة لدى مئات الالوف الذين استمتعوا بها من أواسط العشرينات حتى نهاية مجرى الكسار المسرحى. ومن المؤكد أن الكسار ومؤلفيه المختلفين كانوا يقصدون من وراء مسرحياتهم الكثيرة إلى امتاع جماهيرهم أولا وأخيرا، ولكنهم لم يهملوا خدمة قضية الفن المسرحى عن طريق تقديم مسرحيات تلمس موضوعات مصرية لاصقة بالبيئة.

نجد اشارة إلى هذا فى مسرحية «ولسه» اذ ينهى أمين صدقى الفصل الثانى من المسرحية بدعوة ممثلى الدرام والفودفيل إلى الاقلاع عن موضوعاتهم الأجنبية وطرق الموضوعات المحلية.

ولا ريب أنهم قد نجحوا فى هذا إلى حد كبير. لقد ربط الكسار مسرحه بالشعب المصرى وطوائفه المختلفة عن طريق خلقه ودعمه المستمر لعثمان عبد الباسط، الذى يمثل واحدة من أكثر فئات الشعب تعرضا للظلم.

وصحيح أن الكسار كان له موقف مزدوج من البربرى فهو يدافع عنه ويسمح بالتندر على سواد وجهه فى وقت واحد، ولكن هذا لا ينبغى أن يقلل بحال من الأحوال من مغزى ظهور عثمان عبد الباسط على المسرح بطلا غير منازع، يحمل كثيرا من صفات الشعب وقيمه الايجابية والسلبية معاً، فى وقت كان الشعب فيه محتقراً البطولة فى المسرحيات معقودة للباشوات والبهوات، بينما كل من عداهم كان خدماً أو هملاً، أو مصدراً لإشباع شهوة السادة للتندر.

إن مسرح الكسار يعج بالطوئف الشعبية المختلفة، ما بين غسالات وكناسين وبائعين وحمارين وغيرهم من طبقات المجتمع الدنيا.وقد سمح لهم الكسار بعرض أنفسهم أولاً، ثم عرض شكواهم ووجهة نظرهم فيما يحيطهم من أحداث.

وهذا الانحياز للشعب وتصوير بعض مشاكله هو الذى جعل الشعب يرى نفسه فى مسرح الكسار وجعل باحثا مدققا مثل جيكوب . م . لاندو، يعتبر الكسار الممثل الحقيقى للمسرح الشعبى بالمعنى العام للكلمة[١].

✲✲✲

(١) دراسات فى المسرح والسينما العربيين. ص ٩١.

الفصل الثامن

الريحاني

من الفصل المضحك إلى المسرح الهزلي

فى عام ١٩١١ وقف نجيب الريحانى مع زميله وصديقه عزيز عيد على المسرح ليقدما بعض الفصول الكوميدية، بعد انتهاء التمثيل «الجدى»...حدث هذا على مسرح دار التمثيل العربى، ولحساب الفرقة المشتركة التى كونها الشيخ سلامة حجازى مع عبد الله عكاشة.

ويحكى بديع خيرى عن تاريخ هذه الفترة فيقول: إن الشيخ سلامة حجازى كان إذ ذاك قلقا على جمهوره الذى كانت تراجيدياته تحطم قلوبه وتستنزف دمعه، وكان يتمنى أن يعيد هذا الجمهور إلى بيوته آخر الليل ضاحكاً، ولكنه لم يستطع أن يفعل، حتى وجد الريحانى وعزيز عيد، فأسند اليهما مهمة الترفيه عن النظارة عن طريق الفصل الواحد المضحك.

ويصف "عثمان العنتبلى"[١] هذا الفصل الفكاهى بقوله: «كان نجيب أو عزيز يمسك كل منهما بمقشة ويلبس طرطوراً ويخرج لسانه ويهز جسده». ويضيف: أن نجيب وعزيز كانا برمين بهذا التمثيل العاطل عن الفن أو الفكاهة الحقيقية، فسعيا إلى اقناع المسئولين فى الفرقة بضرورة تقديم لون آخر أكثر رقياً، ونجحا فى ذلك، فأخذا يقدمان فصلاً واحداً مقتبساً أو مترجماً من الفكاهات الفرنسية، ثم قدما من بعد عملا كاملا من ثلاثة فصول كان النجاح من نصيبه أيضا، فشجعهما ذلك على الانفصال عن الفرقة، والدخول فى مغامره تقديم المقتبسات الفرنسية الأصل.

(١) فى كتابه: نجيب الريحانى. ص٢٣. كتب للجميع ١٩٤٩

ولم تعمر فرقة عزيز ونجيب هذه طويلاً، فالتحق نجيب بفرقة كونها "أحمد الشامي" الذى كان يقلد الشيخ سلامة، وعمل فيها ممثلا جوالا، وطاف معها بلاد الصعيد من بنى سويف حتى آخر حدود مصر الجنوبية.

هاتان الحقيقتان ـ بداية عمل الريحانى فى اطار الفصل الواحد المضحك، ثم مواصلة هذا العمل فى إطار فرقة جوالة، كان لها أعمق الأثر على الكوميديا التى خرج بها الريحانى من بعد على الناس، مبتدئاً بالفرانكو ـ آراب، وشخصية كشكش بك، ومنتهيا بالكوميديات الاجتماعية التى قدمها فى أوائل الثلاثينات ممصرة عن الفرنسية، متعاونا فى هذا مع زميل عمره بديع خيرى.

لقد بدأت كوميديا نجيب الريحانى بداية شعبية صرفا استمدت وجودها من فصول الكوميديا المرتجلة التى عرفتها مسارح مصر ومقاهيها وأفراحها منذ أوائل القرن(١)، كما سنبين خلال تحليل بعض مسرحيات الريحانى ـ وبالاضافة الى هذا ـ تمرس الريحانى خلال جولته هذه مع فرقة الشامي، بحياة الناس، ولمس عن كثب أحوالهم وعاش عيشة الفقراء منهم، فعلمه هذا كيف يقترب من جمهوره فيما بعد، كيف يسعى إلى إرضاء هذا الجمهور بوسائل مختلفة منها ما هو قريب من الاسفاف، وخاصة فى البداية، كما لقنه الدرس الثمين الذى لم يعه زميله عزيز عيد، وهوإنه إذا كان المقصود عرض مسرحية ما من أصل أجنبى على جمهور مصرى، فمن الواجب أن يدخل فى الاعتبار ذوق هذا الجمهور وعاداته ووجدانه، وإذن يكون التمصير لا الترجمة هو الاسلوب، ويكون التصرف فى وقائع المسرحية بما يلائم الذوق المحلى أمراً لازماً،وليس عليه غبار.

باختصار، تعلم الريحانى منذ البداية ان الكوميديا يجب أن تنبع من عرض مسرحى ناجح ـ من فرجة واضحة، على أن يسمح هذا العرض بالنقد الاجتماعى، وبشىء من الفكر، والعاطفة فى الوقت المناسب.

لهذا، فحين عرض" استيفان روستى" فى عام ١٩١٦ على زميله المفلس نجيب الريحانى أن يشترك واياه فى نمرة «خيال الظل» التى كانت تعرض كل مساء فى كازينو «ابيه دى روز»، لم يكن الفلس وحده هو الذى دفعه للقبول، بل دخل ـ لا شك ـ شعور باطن من نجيب بأن هذه النمرة تسمح له بأن يتخذها منطلقاً لفن ترفيهى متعدد الألوان، يدخل فيه الرقص، والموسيقى والتمثيل ويعجب طبقات عدة من الجمهور.

كان نجيب قد انفصل لتوه عن زميله عزيز عيد، الذى شاركه العمل فى فرقة الكوميدى العربى، وكان من بين أسباب هذا الانفصال أن التعثر الذى منيت به الفرقة فى أواخر أيامها يرجع فى رأى نجيب الى تكرار عرض مسرحياتها، الا أن هذه المسرحيات لم تكن محلية، لا

(١) راجع كتابى:الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى.

قلباً ولا قالباً... بل كانت مسرحيات كوميدية مترجمة بالنص»(١).

كان الريحانى يتخذ موقفًا وسطاً بين تشدد عزيز عيد فى مراعاة الأصل الأجنبى فى العروض الكوميدية، وبين الإسفاف والخلو من المعنى الذى تمثله نمرة «خيال الظل»، وهى نمرة لا علاقة لها بالفن الشعبى المعروف، وإنما هى لعبة «ستريبتيز»، تتم من خلف ستار شفاف، وكانت تنحصر فى أن يغازل نجيب سيدة متزوجة أمام خادمها الأسود، فتسرع الزوجة للاختباء وراء الستار الشفاف الذى لا يخفى شيئا، وتأخذ تخلع ملابسها قطعة قطعة.

لم يكن الريحانى ليرضى بأن يظل طويلاً يقدم هذا التهريج وهو الذى سبق أن احتج على مثله خمس سنوات أيام فرقة سلامة حجازى ـ عكاشة، ولكنه كان أيضاً غير راغب فى العودة إلى الكوميديات المترجمة عن الفرنسية، فضلا عن أن جو الكاباريه كان آخر مكان يحتمل عرض هذه الكوميديات، كما تبين فعلاً من تجربة تمثيل مسرحيات فرنسية من ذوات الفصل الواحد، تمثيلها بالفرنسية أمام جمهور «أبيه دى روز» فقد كان النظارة يديرون ظهورهم للممثلين، ويتحدثون مع بعضهم البعض، ويضحكون ويصفقون ويهزأون، غير مبدين أدنى اهتمام بالتمثيل.

من أجل هذا تقدم الريحاني إلى ادارة الكازينو يطلب أن تأذن له فى القيام بتجربة جديدة، هى مزج الرقص بالتمثيل والغناء، مع استخدام حوار عربى ـ فرنسى، أو عربى ـ فرنسى ـ انجليزى، فى خليط يراعى فيه أن يكون الترفيه هو الأساس، مع خيط رفيع من القصة المسرحية يتمثل فى شخصية العمدة كشكش بك، عمدة كفر البلاص، وما يجرى له من استغلال واستغفال على أيدى وسيقان الفاتنات من الراقصات اللواتى كن يملأن الكازينو.

ووافقت ادارة الكازينو، وقدمت التجربة فعلاً، ونجحت نجاحاً كبيراً، جعل فى الإمكان تثبيت شخصية عمدة كفر البلاص، بمزيد من المغامرات الراقصة الموسيقية، مما جعل هذا العمدة البداية الواضحة للكوميديا الشعبية كما شكلها نجيب الريحانى، وهى تعتمد ـ كما قلت ـ على تراث الكوميديا المرتجلة فى شخصياتها ومواقفها بل وبعض ممثليها الذين سبق لهم العمل فى فرق الكوميديا المرتجله، مثل شرفنطح.

شخصية العمدة نفسه، التى يقرر نجيب الريحانى انها قد أوحيت اليه وحياً فى فجر يوم قضى الليلة السابقة عليه مسهداً، هذه الشخصية تجد شخصية قريبة منها فى فاصل من الكوميديا المرتجلة يرجع أن الفنان "عبد القادر سليمان" قد قدمه فى مقهى شيبان بالاسكندرية عام ١٩١١، وفيه عمدة مولع بالنساء، يتحرق شوقا إلى الزواج من حسناء من البندر، ويجرى بينه وبين خادمه حوار من النوع الذى أصبح فيما بعد مألوفا بين عمدة كفر البلاص وتابعه زعرب(٢).

(١) مذكرات نجيب الريحانى، زعيم المسرح الفكاهى. دار الحبيب. ١٩٤٩
(٢) راجع كتابى: الكوميديا المرتجلة. ص٧٩.

بل أننا نجده عمدة آخر يشبه من قريب عمدة كفر البلاص، فى المسرحية التى كتبها ابراهيم رمزى عام ١٩١٥ (قبل عام واحد فقط من ظهور كشكش بك) واسمها: «دخول الحمام مش زى خروجه» وفيها ترتكز الأحداث على عمدة يدخل أحد الحمامات العامة، فتحدث له مغامرة لم يكن ينتظرها.

ويلحظ زكى طليمات وجه الشبه بين هذه المسرحية وبين المسرحية الشفوية المرتجلة، التى هى المصدر الذى انبنى عليه المسرح الهزلى، أو الفرانكو ـ آراب[١].

وفوق هذا كان لنجيب الريحانى قد قام بدور خفير فى مسرحية مصرية ريفية من فصل واحد اسمها: «القرية الحمراء»، وذلك خلال النصف الأول من عام ١٩١٦ ـ العام الذى أخرج فيه شخصية كشكش بك. وفى هذه المسرحية، وهى من تأليف عزيز عيد وأمين صدقى، عمدة يدعى عمدة كفر البلاص، ويغتصب هذا العمدة ابنة الخفير الذى يعمل فى خدمته، فيقتل الخفير ابنته انتقاما لشرفه.

وترى السيدة "روز اليوسف" أن الريحانى قد اقتبس شخصية عمدة كفر البلاص من مسرحية «القرية الحمراء» التى قامت هى نفسها فيها بدور ابنة الخفير، بعد أن أضفى على العمدة سمات كوميدية، ومنحه اسم كشكش بك، وهو الاسم الذى كانت راقصة من صديقات الريحانى تدعى لوسى تنادى به لنجيب على سبيل التدليل[٢].

المهم فى هذا كله أن نتبين أن لنجيب الريحانى كان راغباً منذ البداية فى الارتفاع بمستوى الكوميديا، شريطة ألا يهدد هذا الارتفاع شيئاً جوهرياً فى حياة كل مسرح ومسرحية وهو وجود الجمهور فى الصالة.وقد حدث أكثر من مرة أن انفض الجمهور عن الريحانى، فكان لا يتردد فى الهبوط إلى المستوى الذى يريده الجمهور إذ ذاك، غير أنه سرعان ما كان يستعيد توازنه فى أقرب فرصة متاحة. والدليل الواضح على جدية نظرة الريحانى إلى المسرح، رغم تذبذبه صعوداً وهبوطاً، نجده فى الرسالة التى بعث بها إلى صحيفة الأهرام عام ١٩٠٨، يشرح فيها أهداف جمعية لهواة التمثيل اسمها «جمعية ترقى التمثيل العربى»، وكان الريحانى من مؤسسيها:

«لما كان فن التمثيل هو الفن الوحيد الذى ينمى الشعور والعواطف، ولما كان هذا الفن ساقطاً لا يلتفت اليه فى القطر المصرى، بعكس البلاد الاوربية، عزمنا بحوله تعالى على احياء

هذا الفن بكل قوانا، نحن بعض المتخرجين من المدارس الثانوية، وبعض المستخدمين فى

---

(١) راجع كتابه:التمثيل. التمثيلية. فن التمثيل العربى. الكتاب رقم (١) الثقافة الفنية من منشورات مؤسسة المسرح والفنون بالكويت.

(٢) ذكريات. فاطمة اليوسف. كتاب روز اليوسف العدد رقم ١ ص١٨.

القاهرة، وأتيناكم بهذه العجالة آملين أن تبدوا آراءكم فى هذا الصدد.

«ثم اننا عزمنا أيضاً على انشاء جمعية للخطابة، تنعقد فى كل اسبوع مرة ... فأملنا أن تحثوا أهل العلم والأدب»[١].

كما اننا لنجد دليلاً آخر فى الرغبة التى ظلت تعتمل فى نفس الريحانى طويلاً وتحفزه إلى أن يشتغل بالتمثيل التراجيدى، حتى بعد أن ثبت نجاحه فى دور كوميدى هو دور «برجيه» فى مسرحية «خلى بالك من اميلى» التى قدمها عزيز عيد ضمن مسرحيات فرقة الكوميدى العربى، بعد أن نقلها أمين صدقى عن الفرنسية، عام ١٩١٦.

بل حتى بعد النجاح الساحق الذى حققه نجيب الريحانى فى فنون الكوميديا المختلفة من فرانكو ـ آراب، واستعراض، وأوبرا كوميك، وأوبريت، نجده لا يزال يحن فى عام ١٩٢١ إلى تمثيل الأدوار التراجيدية فيقوم بدور سفاح اسمه مرزوق فى مسرحية «ريا وسكينة» التى أعدها عن وقائع عصابة ريا وسكينة، والسفاح الغربى.

ثم هو ينفق من حر ماله على أوبريت «العشرة الطيبة» التى مصرها محمد تيمور عن الفرنسية وقدمت عام ١٩٢٠. ويؤلف فى عام ١٩٢٦ فرقة للتمثيل التراجيدى يختار لها مسرحيات من الأدب الفرنسى والانجليزى والالمانى والروسى، ويرجو أن ينجح بها فى دعم النظرة الجادة للمسرح.

كل هذا يوحى باعماق فى نفس نجيب لا يفطن إليها الكثيرون ممن يصرف نظرهم القناع الضاحك، وهو يفسر لماذا استطاع الريحانى أن يتغلب على كثير من العقبات التى واجهته فى مجراه المسرحى، ومنها ما هو محيط به، ومنها ما هو مجرد داخل نفسه، فيتطور من فن الفرانكو ـ آراب الترفيهى الصرف ويخلع عنه قناع كشكش بك الذى كان يهدد بالانحسار والذبول، ثم يتقدم إلى رحابة الكوميديا الانتقادية عن طريق الاقتباس من المسرح الفرنسى، وهى الخطوة الجريئة التى ضمنت أن يظل اسمه باقيا حتى الآن فى حقل الكوميديا المصرية.

ولو ألقينا نظرة على بعض ما قدمه الريحانى من مسرحيات منذ أن خلق شخصية كشكش بك حتى وفاته فى عام ١٩٤٩، لوجدنا خطاً واضحاً من التطور يبدأ بالمتواضع ثم ينتقل إلى الحسن فالأحسن، مع خط مصاحب من الذبذبة والارتداد كان يصيب هذا الفنان الكبير عقب كل صدمة مادية، أو فنية.

وكان الريحانى فى تطوره على طول هذا الخط العام يحمل معه دائماً عنصرين أساسيين: الكوميديا الشعبية كما عرفها من إرث الكوميديا المرتجلة وكوميديا الفصل المضحك، والكوميديا الأوربية التى استطاع أن يحصل على بعض من نماذجها المتفاوتة الحظ

---

(١) المسرحية فى الأدب العربى الحديث. دكتور محمد يوسف نجم. ص ١٨٠ ـ ١٨١.

من الجودة عن طريق معرفته بالفرنسية، مضافاً إلى هذا كله أثر من ألف ليلة والادب الشعبي عامة، حمله اليه بديع خيرى، شريكه فى التمصير الخلاق. وبين هذين القطبين الكبيرين: الكوميديا الشعبية والكوميديا المترجمة ظل فن الريحانى يتأرجح، حتى استطاع أخيراً فى أوائل الثلاثينات أن يثبت فى مجال الكوميديا الانتقادية الممصرة عن أصول فرنسية.

❋❋❋

فى عام ١٩١٦، و على مسرح «الابيه دى روز» أخرج نجيب الريحانى سلسلة من المسرحيات القصيرة، استهل بها اللون المعروف بالفرانكو ـ آراب.بدأت السلسلة بأسكتش: «تعالى لى يا بطة» وفيه يظهر كشكش بك لاول مرة فى الموقف الذى أصبح من بعد تقليديا فى كوميديا الفرانكو ـ آراب، وهو موقف العمدة المنتفخة محفظته بالمال، وسط باقة من الراقصات الحسان يداعبنه ويغازلنه وأعينهن على محفظته.

ويلخص الريحانى هذا الاسكتش بقوله:إن الراقصات يستولين على مال العمدة كله، ويتركنه على الحديدة، ومن ثم يعود اى قريته وهو يعض بنان الندم، ويقسم بأغلظ الايمان أن يثوب إلى رشده ولا يعود إلى ارتكاب ما فعل. وقد كان هذا الاسكتش ايذاناً بسلسلة متصلة من الاسكتشات والمسرحيات القصيرة، تدور كلها حول مغامرات كشكش مع الحسناوات الاجنبيات فى ملاهى القاهرة.

وقد أضاف الريحانى فى الاسكتش التالى «بلاش أونطه» تابعاً خاصاً للعمدة المهزار، هو الغفير زعرب، ثم أتبعه باسكتش آخر عنوانه «بكره فى المشمش»، ومن ثم توالت الاسكتشات، وتوالى نجاحها، مما دفع الريحانى إلى الاستعانة بجهود المؤلف أمين صدقى الذى اقتبس له من المسرح الفرنسى مسرحية «خليك تقيل»[1].تدور أحداث المسرحية حول كشكش بك، وخليلته الفرنسية «تريز» التى يحبها بينما تعرف هى غيره من الرجال، تعرف المليونير الفرنسى: درافيل، الذى يوصلها اليه «ديش» الوسيط الغرامى.وحين يضبط كشكش بك خليلته مع الوسيط «ديش» تقنعه هذه بأنه طبيبها، وتتودد اليه بالغناء والغزل، وفجأة تدخل أم شولح، حماة كشكش بك السليطة اللسان، الوعرة الطباع، فيخفى كشكش بك عشيقته وخادمتها على هيئة مقعد ويقعد عليهما امعانا فى التخفى.

وفى مرة ثانية يضبط كشكش بك العشيقة مع حبيبها دارفيل فى مسكن العشيقة،

---

(١) اعتمدت فى الحديث عن هذه المسرحية، كذا مسرحية: «هز ياوز» وأوبريت: «حمار وحلاوة» على ما ورد من تلخيص لهذه الأعمال الثلاثة فى دراسة قامت بها السيدة ليلى أبو سيف لمسرح الريحانى، ونالت بها أجازة الماجستير من الجامعة الامريكية بالقاهرة.
وتعتبر دراسة السيدة ليلى أبو سيف من أكثر الدراسات فهما لكوميديا هذا الفنان الكبير.

بصحبة الوسيط «ديش» وفى هذه المرة تزعم تريز ان دار فيل هو أبوها، ولكن هذا لا ينطلى على العمدة، الذى يأمر تابعه زعرب باعطاء الرجلين «علقة جامدة»، وهنا تدخل أم شولح فجأة كعادتها، فيهرب الجميع عدا دار فيل الذى يختفى فى دولاب، وحين لا تجد أم شولح أحداً، تقرر أن تختفى فى الدولاب ذاته، كى تتجسس على كشكش بك.

ويعود كشكش بك ليبحث عن حماته، ويفتح الدولاب، فيخرج منه دارفيل وهو يطلب النجدة، بينما تضربه أم شولح على مؤخرته. وقبل أن تتهم أم شولح زوج ابنتها بالخيانة يقول لها هذا: «جئت لتضبطينى مع السيدة وقد ضبطتك أنا مع السيد». وتنتهى المسرحية وقد انتصر كشكش بك على اعدائه جميعا.

وقدم الريحانى لأمين صدقى أيضاً مسرحية «هز يا وز»، وأحداثها تدور حول أب فرنسى إسمه "ايزيدور" له ثلاث بنات. فى المنظر الأول، يعلن ايزيدور لبناته أن عمدة مصريا ذا ثروة سيحضر بعد قليل ليخطب احداهن، وتحتج واحدة من البنات بأنها تحب شابا فرنسيا اسمه كلود، وقد خطبها لنفسه، فيأمرها الاب بأن تنساه، لانه معدم. وفى المنظر الثانى يأتى ممثل ليخطب بنتا ثانية، فيطرده الأب ويخرج هذا غاضبا وهو يزعق بالطريقة التمثيلية التراجيدية المعروفة عن المسرح الجاد فى ذلك الحين.

وفى المنظر الرابع، يدخل العمدة الغنى، وأسمه «بجر بك»، فتستقبله الخادمة الفرنسية ليز، وتدور محاولة الحوار بالعربية فى مقابل الفرنسية، ويترك العمدة بطاقته، حين يعلم بخروج السيد، ويعد بأن يعود. فى المنظر الخامس يبدو ايزيدور وهو يقرأ خطاباً من وسيط زواج نعلم منه بثروة العمدة «بجر بك»، وتحاول الخادمة أن تجعله ينصت لها، ويتسلم البطاقة وحين يعلم ايزيدور أن «بجر بك» قد جاء وذهب يندب حظه ويلوم الخادمة بطريقة تمثيلية وحين يعلم أنه سوف يعود يلجأ إلى الطريقة التمثيلية ذاتها لإعلان فرحه ويهجم على الخادمة يقبلها وهنا تدخل زوجته وبنته.

فى المنظر السادس: يتخلص ايزيدور من مأزقه بأن يعلن بالصوت العالى أن بجر بك موشك أن يصل، ثم يأمر بناته بأن يداعبنه ويغازلنه ليسحرنه عن نفسه المنظر السابع: نعرف فيه أن العمدة قد وصل، وتخرج ليز لاستقباله.

المنظر الثامن: يصل العمدة، ولكنه كشكش بك، وليس بجر بك، تحييه البنات بأغنية لطيفة، على زعم انه بجر، ويبالغن فى مراسم استقباله، يعجب كشكش ويتحادث مع زعرب جانبيا ويلى ذلك سوء تفاهم لغوى فكلمة الـ rose تصبح الرز، وحين يعود كلود، خطيب البنت وينادى كشكش: بجر، يأمر كشكش زعرب بضربه لانه يقول له: يا بجر (يابقر).

ثم تدخل أم شولح، ويخفى كشكش وزعرب نفسيهما ويضربان أم شولح من الخلف كلما حانت فرصة، يظهر بجر بك، فتظنه أم شولح كشكش وتضربه، ثم تتعاون الاسرة كلها فى سبيل طرد أم شولح.

المنظر التاسع: فيه تبادل للاهانات بين بجر وكشكش لان كلاً منهما ينافس الآخر فى الغرام، ويتبين كل منهما ان الآخر عمدة مثله فيتصالحان، ويتزوج كل من واحدة من بنات ايزيدور، ويترك بجر لكشكش أن يختار أولا.

هذان مثلان مما كان يعرضه الريحانى فى «الابيه دى روز» عامى ١٩١٦، ١٩١٧، وفيهما نتبين المصدرين الرئيسيين لكوميديا الريحانى ـ فالواقع الشعبى المصرى والمسرح الهزلى الفرنسى، يغذيان هذه الأعمال الباكرة جنبا إلى جنب، كما ظلا يفعلان إلى النهاية.

ولسنا محتاجين للوقوف طويلاً عند هذه النماذج، فيما عدا تسجيل بعض الملاحظات العامة، ذلك انه ستعرض لنا فرصة أوسع للحديث التفصيلى عن كوميديا كشكش بك، حين نعرض بالتحليل لمسرحية كشكشية تمثل أصدق تمثيل هذا اللون المتميز من الكوميديا الهزلية، ونعنى بها مسرحية «جنان فى جنان» التى أخرجها الريحانى فى عام ١٩٢٧، وعاد فيها مضطرا إلى جبة كشكش بك ولحيته ومسبحته، بعد أن تعثرت جهوده السابقة على هذا، لتطوير فن الكوميديا فى مصر.

يكفى أن نسجل هنا أن العائلة الكشكشية قد اكتملت بظهور التابع زعرب، والحماة أم شولح، والصديق الشيخ ينسون، والقواد نصف المتفرنج أبو الدبل، الذى ظهر فى مسرحية كشكش بك فى باريس، ثم عاد للظهور من بعد مسرحية «جنان فى جنان». كذلك نقف وقفة قصيرة عند بعض نماذج الأوبريت التى قدمها الريحانى بالاشتراك مع امين صدقى عام ١٩١٨، وبديع خيرى ابتداء من عام ١٩١٩.ففى عام ١٩١٨ قدم نجيب الريحانى أوبريت: حمار وحلاوة، من تأليف أمين صدقى ونجيب الريحانى، وفيها يتناول الريحانى ـ ربما للمرة الأولى ـ موضوعا كوميدياً سياسياً ظل يخايله منذ تلك اللحظة أواسط الثلاثينات، حين أخرج كوميديته الناجحة: «حكم قراقوش» بالاشتراك مع بديع خيرى ـ موضوع الرجل الفقير ذى المطامح والتطلعات، الذى ينظر حواليه فلا تعجبه الأحوال، فيود ـ من صميم قلبه ـ لو كان فى إمكانه أن يعيد تشكيل الأشياء.

فى «حمار وحلاوة» يحلم كشكش بك، وصديقه الشيخ ينسون ـ بعد جلسة حشيش ـ بأن كشكش قد أصبح ملك مصر وأن الشيخ ينسون صار رئيسا للوزراء. وتدخل على الملك ورئيس الوزراء طوائف الشعب المسحوقة، كل له شكواه ومطالبه: الغسالات، والسماكون، والجزارون، والحشاشون، كل جمع يأتى ليعرض شكواه فى أغنية. ويستمع كشكش بك ووزيره الاول إلى هذه المطالب، ولكنه لا يملك أن يفعل بازائها شيئا، فالعين بصيرة واليد قصيرة.ثم ان هذا كله ليس الا حلما.

هذه المسرحية الغنائية التى وضعها الريحانى تقليدامتعمدا لمسرح الكسار، تسجل بدء اهتمام الريحانى بالوضع الاجتماعى المحيط بطريقة كوميدية خفيفة، لا تنقد هذا الوضع نقدا مباشرا، إنما تعتمد فى النقد على «عرض الحال» وتركه يتحدث عن نفسه وهى طريقة باقية

الأثر مع ذلك، لانها تتسرب إلى نفس المتفرج وتصل إلى لاواعيه وهو لا يحس بأن أحدا يعظه أو يوجهه، وقد وصلت هذه الطريقة إلى أكبر درجات فاعليتها حين انضم إلى فن الريحانى التمثيلى أزجال بديع خيرى المعطرة بروح الشعب، المتدفقة بدمه الحار، والحان سيد درويش التى قطرت روح الشعب تقطيراً، وسكبتها فى الحان كلها صدق فى التعبير، وحب طبيعى متدفق لابناء الشعب.

تعاون الثلاثى الكبير على اخراج مسرحيتين استعراضيتين، الأولى هى «ولو» التى تتبع الخط الاجتماعى ذاته الذى وجدناه فى «حمار وحلاوة» وهو عرض طوائف شعبية على المسرح، تشكو حالها وتطالب بالانصاف.

كتب بديع خيرى، ولحن سيد درويش:

يعوض الله، يهون الله،ع السقايين ، دول غلبانين، متبهدلين، م الكبانية
خواجاتها جونا، دول بيرازونا، فى صنعة أبونا ، ما تعبرونا يا خلايق.

وكتب بديع خيرى، ولحن سيد درويش:

نبين زين، ونخط الودع..
وندق لكم، ونطاهر..
ونحبل اللى ما تحبلشى..
ونفك كمان اللى تشاهر..

وكانت المسرحية الثانية هى «اش» وفيها يتقدم الخط الاجتماعى شيئاً ما ليصبح قصة مسرحية أو يكاد. فهذا كشكش بك قد خسر نقوده كلها فى القمار، واضطر إلى الاقتراض بالربا من خواجه يونانى لئيم، ويعجز كشكش عن الدفع بالطبع ويتهدده خطر بيع أملاكه فى المزاد، ولكنه يرث ـ فى أخر لحظة ـ ثروة تخلصه من متاعبه. وقد اتبع نجيب وبديع فى هذه المسرحية الأسلوب الفنى ذاته من تقديم أغنيات متعددة تشرح حال فئات شعبية مختلفة، مثل جامعى الآعقاب، وكتبة المحاكم، ونسوة شعبيات يتقدمن بطلب الإفراج عن أولادهن الذين دعوا للتجنيد... الخ.

وضمن فن سيد درويش لهذه الأغنيات أن تصبح شعبية حقاً، وأن تمتد فتشمل البلاد كلها، وخاصة لحن: «يا أبو الكشاكش كان جرى لك ايه يا هلترى؟ دقنك شابت فى المسخرة وأمور الفنجرة؟» كذلك عمل الثلاثى: نجيب، وبديع، ودرويش، على الاستجابة إلى شعارات الحركة الوطنية اذ ذاك فأنشأوا لحن سياس الخيل، وفى ختامه يقول السياس:

لا تقوللى نصرانى ولا مسلم — ياشيخ اتعـلم. عـمر
اللى أوطانـهم تجمـعهم — الاديـان ما تـفرقهم

وهو الأسلوب ذاته الذى اتبعه الثلاثى فى المسرحيتين الباقيتين من مجموعة

المسرحيات التى تعاون أفراده على إخراجها: مسرحية «ولو» ومسرحية «رن».

وفيها تختلط الاعيب كشكش بك وأفانينه وحماقاته وهذره مع النساء بالاناشيد الوطنية والاجتماعية مثل لحن الحرية فى مسرحية «رن» الذى يدعو إلى حب الوطن بالأفعال، وليس بالاقوال، فلا بد من تصنيع البلاد، والتقدم للحاق بأوربا وأمريكا فى هذا المجال. ومثل لحن المعتصبين فى المسرحية ذاتها الذى يدعو إلى أن يقف العمال ضد مؤمرات الاستعمار الرامية إلى الفرقة عن طريق الاديان، ويؤيد حق العمال فى الاضراب ضد المصالح الاقتصادية الأجنبية، بعد أن أصبح أفراد الشعب كما يصفهم اللحن:

عايشين فى وادى النيل نشرب   بالعدادات على مللى وسنتى
من صابون لملح ومن سكـــر   لترموايات لخواجة كريانتـــى

ومن ثم يدعو اللحن إلى التعاون والوحدة، على لسان كشكش بك:

كشكش:

الحق كله على الاغنيـــا   احم ا...يا فرحتنا بكترتهم
ملهيين فى «روزه» و«وسنية»   والسيف نـــازل على أمتـهم
امتى بقى نشوف قرش المصرى؟   يفضــل فى بلده ولا يطلعشى
انتم بمالــكم، واحــنا بروحنـــا   دى ايد لوحدها ما تصقفشى

وهكذا، يتحول الريحانى بكوميدياه شيئًا فشيئاً من الهزل والهذر إلى شىء من النقد الاجتماعى، ونوع من مواكبة الأحداث السياسية والتحولات الاقتصادية التى كان مجتمع تلك السنوات الهامة يمور بها.

وقد مكن هذا الالتفات إلى الواقع المحيط لنجيب الريحانى من أن يتخلص ـ تدريجياً ـ من قناع كشكش بك، ومن فن الفرانكو ـ آراب والمسرحية الاستعراضية عامة، ويتحول إلى المسرحية القائمة على قصة محددة وشخصيات مرسومة بعناية، ومواقف بارزة، وحوار قوى ذكى.

✲✲✲

ونحن نلمح شيئاً من هذا التطور الواعد فى مسرحية «أيام العز» التى قدمها الريحانى عام ١٩٢٣ حيث تتحول كثير من المواد الفكاهية والنمر المحفوظة المعروفة فى الكوميديا المرتجلة، إلى مسرحية من ثلاثة فصول تستمد مصادرها الفنية من الف ليلة ومن شخصيات الكوميديا الشعبية عامة، والكوميديا المرتجلة بصفة خاصة.

فى المسرحية موقف رئيسى تنبنى عليه الأحداث، هو موقف العاشق نور الدين، الذى يقاسى ويذبل فى صمت، من تباريح غرامه بمحبوبته حورية، ابنة القاضى، ولا يجد سبيلاً

للاجتماع بها، كما لا تجد هى سبيلا للقياه إذ أنها بدورها تذوب فيه هياما. ووالد نور الدين، وهو تاجر ثرى، لا يدرى لماذا يحزن ابنه ويتشاءم، ويتمنى الموت، ولهذا فهو يشترى له جارية حسناء فصيحة اللسان عسى أن تسرى عنه. وحول هذا الموقف الرئيسى تبنى حوادث المسرحية وكلها تجرى فى اتجاه تحقيق جمع الشمل بين نور الدين وحورية.

على أن ما يجرى فى المسرحية ليس هاماً فى ذاته، إذ أنه مجرد مجموعة من المناسبات تتيح لنمو الكوميديا الشعبية أن تتوالى، وتثير ما هو مطلوب أن تثيره من ضحك، وهذه النمر محفوظة، معروفة خارج المسرحية جاهزة للاستعمال فى أى وقت وأى مناسبة، وما على من يريد استخدامها الا أن يلوى عنق الحوادث فى مسرحيته حتى تقوم المناسبة التى تتيح استخدام النمرة الشعبية.

هذا نور الدين، وقد استبد به الشوق لرؤية حبيبته حورية يتهيأ للقياها فى منزلها قبل صلاة الجمعة، ويستدعى «المزين» كى يحلق له لحيته، وبهذا تقوم المناسبة المطلوبة لتضمين النص نمرة كوميدية شعبية معروفة، هى نمرة الحلاقة بأسلوب فيه كثير من التعذيب للزبون، واهدار واضح لحقوقه فى الراحة البدنية، دع عنك فى الزينة الواجبة، يدور المشهد بين نور الدين وخميسن المزين، وصبيه:

نور الدين: من فضلك خليك مزين وبس، أنا جايبك تحلق لى. مستعجل. ما عنديش وقت. فاهم؟

خميس: على عينى، أنت حضرتك موش عاوز تحلق؟

نور الدين: ايوه.

خميس: خلاص، حتنبسط، نعيما مقدما، الفوطة ياولد (يضع الفوطة بشدة حتى يتألم).

نور الدين: آه! ايدك حا تخنقنى.

خميس: خليك صنديد، قالوا فى الأمثال: وجع ساعة ولا كل ساعة، الرجل من يتحمل الأهوال، العسكرى من دول يخش الميدان...

نور الدين: ميدان مين وهباب مين؟ احلق لى.

خميس: انت حضرتك مش بدك تحلق؟

نور الدين: ايوه ياسيدى.

خميس: خلاص، حاتستريح، نعيما مقدما.

نور الدين: طيب، بس من فضلك تشهلنى.

خميس: على عينى، الصابون ياولد، (يطرطشه بالصابون).

نور الدين: عينى، عينى، الصابون دخل فى عينى.

خميس: ما يضرش، كلها نضافة، أصل الصابون ياحضرة بيصنع من مادة رغوية... ايوه الصابون ... من فوائد الصابون...

نور الدين: انت حتشرح لى صناعة الصابون يا أسطى احلق لى من فضلك.

خميس: حاضر، انت مش عاوز تحلق؟
نور الدين: ايوه.
خميس: خلاص، حتنبسط، نعيما مقدما.

ولكن نور الدين لا يقدر له أن ينبسط أبداً، إن خميس يعلق القايش فى رقبته توفيراً للوقت ثم لا يلبث أن يتركه ويدخل فى مناقشة مضحكة مع عالم روحانى اسمه الشيخ على فى فوائد العلوم الروحانية، وفى الأوصاف الفيزيقية للإنسان، التى يستدل منها على مزاجه النفسى، ثم يروح يتحاور مع الشيخ على حول طبيعة نور الدين:

خميس: ملاحظ حضرتك المناخير دى؟!
على: ايوه يا أسطى، المناخير دى تدل على أن صاحبها حبيب ومغرم صبابه ومتدهول فى عشقه.
خميس: لا، ياعلامة، ده ولا مؤاخذه يدل على أن صاحبها قدامه سكة سفر.
على: السفر يكون أعوجاجه على الناحية اليمنى يا أسطى.
خميس: يبين ايه يافهامه، الطرطوفه المسحوبة دى.
على: دى مش مسحوبة دى مفطوسه.
خميس: دى مفطوسة يا جهبذ؟ دى مطرطرة أهه.
نور الدين: يعنى يا أولاد الرفضى أعمل لى جنايه وياكم النهاردة؟ يا أسطى زفت، يا هباب الطين...
خميس: دى مفطوسه ياشيخ على؟
نور الدين: لا اله الا الله.
على: مفطوسة، مسحوبة، ده شىء ما تفهمشى فيه حضرتك.
خميس: يعنى ايه من فضلك؟
على: يعنى حضرتك حلاق خبير فى الدقون، ضليع فى القصقصة، لكن فى العلوم الكبيرة ادراكك ده وادراك البهايم فى مستوى واحد.
خميس: بهايم ... انت حتوسخ ياشيخ على؟ داهية تسمك من دون الجهابذة.
على: احترس يا حلاق، يانتن، يا قذر، يا متطفل على موائد العلم.
خميس: هس يا جربوع، يا أفضى من فؤاد أم موسى.
على: انت حتطول لسانك، يظهر انى حاقلع اللى فى رجلى و ...
خميس: ايه؟ رجلك؟ هيه وصلت لحد كده؟ طيب هه (يجرى والقايش فى يده ومعلق فى رقبة نور الدين) قليل الحيا ما تختشيش ... راجل ندل.
نور الدين: يا مزين الكلب رقبتى!؟
خميس: انت حضرتك مش سامع بيقول ايه...؟ اتفوه.
نور الدين: والله العظيم، يا ابن اللاوندى، اجلك يظهر انه حينتهى على ايدى.
خميس: يا سيدى ما تبقاش عصبى كده، انت مش عاوز تحلق؟ حتنبسط، نعيما مقدما.

هذه النمرة معروفة فى الكوميديا الشعبية، وقد استخدم توفيق الحكيم جوهرها فى أوبريت «على بابا» التى كتبها عام ١٩٢٥ (بعد أيام العز بعامين)، كما ظل يلجأ اليها فى مسرحياته التالية «الصفقة، كل شىء فى محله»[١].

كذلك ظهرت هذه النمرة ذاتها فى مسارح الصالات[٢] فى الثلاثينات كما وردت آنفا، مع حذف المناقشة الروحانية الفيزيقية بين الأسطى خميس والشيخ على[٣] التى هى على الأرجح إضافة الريحانى وبديع على النمرة التقليدية.

ومعروف كذلك أن نمرة الحلاقة بأسلوب كاريكاتيرى هى بعض البضاعة الكوميدية التى تتداولها المسارح الشعبية فى العالم كله، خاصة كوميديا المهرجين فى السيرك والكاباريه.

❋❋❋

وفى الفصل الثانى، تستخدم المسرحية نمرة أخرى من نمر المسرح المرتجل، وهى نمرة المراوغة، وتقضى بأن يختبئ شخص ما تماما خلف شخص آخر، ويتحرك وراءه بمثل حركاته، اذا دار، دار معه، وان اتجه يمنة أو يسرة فعل مثله، وهكذا يصبح الشخص الآخر ملحقاً بالأول، فلا يستطيع أحد من الموجودين أن يتبين وجوده.

وفى مسرحية «أيام العز» تجرى النمرة على الوجه التالى:

يدخل خميس الحلاق، ونور الدين، المتخفى فى زى صبية، مكان الحريم فى بيت القاضى. نور الدين يسعى لمقابلة حبيبته، يتبين خميس هذه الحقيقة ويثور ويصبح من الواجب خداعه، حتى لا يثير فضيحة، فهو يخشى أن يداهم القاضى الجميع، ولهذا يهدد بالاستغاثة بصوت عال، وهنا يطلب نور الدين من الوصيفة كهرمانة أن تأتى بسيدتها حورية ويتعهد لها باسكات خميس والتخلص من أذاه، بحيلة مناسبة.

ومن ثم تدخل حورية وتختفى وراء نور الدين، بحيث لا يراها خميس، ويجرى بين العاشقين غزل غير مباشر، حين يقص خميس على نور الدين ما جرى لاخوته السبعة من مآسى مع النساء فيتدخل نور الدين بالتعليق الغرامى الموجه فى حقيقته إلى حبيبته حورية، ولا تملك هذه نفسها من التأوه بين الحين والحين، مما يثير خميس، ويثير معه الضحك.

وهذا هو المشهد: يأمر نور كهرمانة بأن تستدعى سيدتها فتقول:

كهرمانة: طيب ... والمنيل ده؟

---

(١) راجع كتابى: توفيق الحكيم: فنان الفرجة وفنان الفكر. (٢) استمعت اليها من اذاعة الدولة، وكان يقوم بدور الحلاق الممثل الشعبى عبد النبى محمد.

(٣) فى فيلم «حماتى ملاك». بطولة اسماعيل يس وماري منيب «وهو كنز ثمين لمن يريد دراسة الكوميديا الشعبية» تنويع على هذه النمرة. فالحلاقة البدائية الكاريكاتورية تجرى لرجل ميت. والنمرة تستخدم تعليق القايش فى رقبة الزبون!

نور الدين: مالكيش انت دعوه، أنا حادهلزه، (مخاطباخميس) من حق، انت ما كملتليش الحكاية اللى كنت ابتديت لى فيها.

خميس: آه، من حق، احنا كنا وصلنا لحد فين؟

نور الدين: لحد اخوك الخامس ما كان قاعد ينتظر مجىء حبيبته.

(تدخل حورية وتختبىء وراء نور الدين هى وكهرمانة) روحه، حياته، مهجة قلبه، مستنيها على نار.

خميس: مضبوط، شويه وراحت داخله عليه.

نور الدين: ايوه دخلت عليه وهوه مش عارف نفسه ان كان صاحى والا بيحلم، وقال لها ياحبيبتى، يا نور عينى، يا مهجة فؤادى، أعبدك، أبيع حياتى عشان نظرة زى دى.

خميس: ديهدى، ديهدى، وأنا حا أقول ايه بقى؟

نور الدين: لا، لا، كمل.

خميس: اكمل ايه بقى... يا أخى كمل انت.

نور الدين: لا والنبى لتكمل انت.

خميس: نهايته، هيه شافته بالصفة دى اتنهدت.

حورية: (من خلف نور الدين) آه.

خميس: ديهدى، والآه دى جاتنا منين بقى؟

نور الدين: ايه، مالك، ما تكمل.

خميس: انت ما جتش فى ودنك حاجة؟

نور الدين: حاجة ايه... ياشيخ؟ كمل كمل.

خميس: نهايته، اتنهدت، وبعد ما اتأملت فى وشه شويتين، جت تكلمه قام خنقها العياط، وفضلت... اهىء اهىء.

حورية: اهىء، أهىء، أهىء.

خميس: ديهدى! اهىء ازاى بقى؟ طيب والنوبة دى مش سامع حاجه برضه؟

نور الدين: أبدا.

خميس: أبدا، يعنى أكون اتجننت؟ دانا سامع التمثيل بودنى.

نور الدين: ياعم خميس ايه التهيؤات دى؟ كمل يا اخينا.

خميس: أبدا، أبدا، لازم فى الأمر سر.

نور الدين: مالك بس ياعم خميس؟ انت استعطيت حاجة النهارده؟

خميس: حتة افيون كده ما تجيش وقيه، بس خلينى اشوف فيه ايه وراك؟ (حركات)[١]

نور الدين: افيون؟ يا اخى قول كده، افيون؟ اعوذ بالله منه، يا حفيظ! افيون؟ لا، لا، ما بقاش الا الافيون! اف! افيون؟ شفتش حاجه ياسيدى؟

خميس: حاشوف ازاى وانت عامل لى زى الأراجوز.

نور الدين: يا أسطى كمل، ربنا يتوب عليك من الهباب الافيون ده، انتهدت وعيطت وبعد ما عيطت... ما تكمل يا أسطى...

خميس: وبعد ما عيطت، فضلو يشكو الغرام لبعض هيه تقول له ساعة ما عينى تشوفك يبقى قلبى بيدق زى الدربكة، يقوم هوه يقول لها: وأنا راخر ساعة ما اشوفك قلبى يخبط زى الوابور (يقلد الوابور)[١]، تغير كهرمانة محلها بمحل نور الدين[٢] والله عال، أنا عامل وأبور وابن الخنزير ده مشغل النفس.

كهرمانة: ما تكمل يا أسطى.

خميس: أكمل ايه بقى؟ الحقى التصادم اللى وراكى .

كهرمانة: تصادم ايه يا أختى؟ انت اتجننت يا أسطى!

خميس: أوعى من على الرصيف يا بنت الرفضى.

حورية: يا دهوتى (تخرج هاربة).

نور الدين: الله، الله، مالك؟ جرى لك ايه بس؟ ما تكمل.

خميس: اكمل ازاى بس؟ ده القطر لسه قايم اهه يا ابن الكلب[٣].

كهرمانة: يا أسطى خميس فوق لنفسك، مش كده.

خميس: بس بقى يا قلم الاشارات يا بنت الصرمة.

نور الدين: بقى يا اخينا برضك داخل فى مخك انى باستلبخك للدرجة دى؟ اتكلم مع واحدة فى وجودك؟ أمال انت واقف بتعمل ايه؟

خميس: با عمل ايه؟ بأشر لك على التصريح يا ابن الرفضى[٤].

وأوضح من هذا - على وضوحه الشديد - فى الدلالة على مدى استناد المسرحية على نمر المسرح المرتجل، ما نجده فى الفصل الثالث من استخدام لنمرة مشهورة فى الكوميديا المرتجلة.

تستخدم هذه النمرة حين يقع أحد أشخاص الفصل المرتجل «كامل» مثلاً فى موقف صعب، كأن يعين حارساً على شخص مشاغب واسع الحيلة، لص أو عاشق، فيلجأ المشاغب أو اللص إلى حيلة محددة وهى طلب السماح له بالنوم ويتثائب المرة بعد المرة حتى تنتقل عدوى التثاؤب إلى حارسه «كامل»، فلا يلبث أن تغشاه سنة من النوم، وهنا ينتفض اللص أو العاشق واقفا ويهرب.

يحدث هذا فى فصل: ملعوب الكاس[٥]، حين يفر العاشق من كامل بهذه الحيلة ذاتها،

---

(١) نلاحظ هنا اعتماد المسرحية على أسلوب الكوميديا المرتجلة فى ترك الباب مفتوحا أمام الممثل كى ينتقي من مخزن النمر الكوميدية لثابتة ما يستطيع استخدامه تعبيرا عن الموقف الحالى.!

(١) تقليد الوابور نمرة معروفة فى المسرح المرتجل. (٢) كى يخلو له الجو «للتعامل» مع حبيبته!

(٣) نفس الموقف والنبرة والكلام الذى يستخدمه كامل فى الفصول المرتجلة فى مداهمة العاشقين. خصوصا يا ابن الكلب.

(٤) تلاحظ القافية. (٥)كتاب الكوميدياالمرتجلة ص١٦١ ، ص٢٢٠على التوالى.

وفى فصل: سنبل[1]، حين يفر اللص من كامل بنفس التكنيك.

وفى مسرحية «أيام العز» يستخدم الأسطى خميس الحلاق هذه الحيلة، كى يفر من قاطع الطريق سرحان. بعد أن ألقت به حوادث الفصل الثالث من دهاليز القصور إلى الصحراء والجبال ـ ما يسميه المسرح المرتجل: الخلاء (وهذا الانتقال ذاته هو أحد تقاليد ذلك المسرح).

خميس الآن فى قبضة سرحان قاطع الطريق، الذى اتهمه زوراً بأنه يحب زوجة رئيس العصابة وذلك كى يخفى حبه هو (أى حب سرحان) لهذه الزوجة.وبعد أن يدغدغ أعصاب خميس الجائع بمنظر أوزة محمرة يدعوه لاكلها ثم يرفعها من أمامه، يجرى بين الاثنين المشهد التالى:

سرحان: الا قول لى يا قتيل الحب، يامغرم، انت عندك شك فى أن عمرك راح؟
خميس: لا، شك ازاى؟ هوه اللى يشوف خلقتك دى يبقى عنده أمل فى الدنيا تانى؟
سرحان: بتعشق بسلامتك، واقع فى حب عقيلة حضرتك؟
خميس: لا، والله ياسيدى، أنا كنت واقع فى حب الوزة.
سرحان: لا وعامل مدردح قوى وصاحب خبرة عظيمة...
خميس: ... الله لا يكسبك، معندكوش مخده؟
سرحان: ايه؟ تنام؟
خميس: اهال لا أكل ولا نوم؟
سرحان: مخده؟ عامل لى مترهف قوى؟ لازم مخده؟ طوبة ما تنفعشى؟
خميس: طيب طوبه تحت دماغى، لكن حاتغطى بإيه؟
سرحان: حتتغطى بالكفن وتنبسط ٢٤ قيراط، ولا تحس ببرد ولا بحر.
خميس: أمرنا لله، حسبنا الله ونعم الوكيل (يتثاءب) لو أعرف أنيمه!
سرحان: هس، اقفل بقك، تتجرأ بدون استئذان وتتاوب؟
خميس: ايه... لازم آخد تصريح عشان اتاوب؟ (يتثاءب).
سرحان: يا بارد (الاثنان يتثاءبان) ده حيوخمنى والا ايه؟ يا أخى ديهدى، تعرف لما تتاوب من هنا للصبح (يتثاءب خميس فيتثاءب معه سرحان) هوه أنا من اللى يكبس عليهم النوم (يتثاءب خميس وسرحان أيضا).
خميس: ياسلام، قد ايه النوم لذيذ! اما لو تغفل عينيه شوية (يتثاءب).
سرحان: ايه؟ معلهش نام انت (يتثاءب) أنا مفتح عينيه، اوع تكون فاكر انى غفلان عنك (يتثاءب ثم ينام رويدا ثم يسمع شخيرهما).

وبعد محاولات من خميس يصحو خلالها سرحان أكثر من مرة ثم يعود للنوم، ينجح خميس فى تجريد قاطع الطريق من سلاحه، ويلجئه للهرب. وتنتهى مسرحية «أيام العز»

(١) كتاب الكوميديا المرتجلة ص١٦١ . ص٢٢٠ على التوالى

بموقف تقليدى عريق فى انتمائه للمسرح المرتجل، وفى الحوادث السابقة التى تؤدى إليه.

تهاجم عصابة من اللصوص بيت القاضى، انتقاما من شدة أحكامه، فتنهب الثروة وتسبى النساء، ويكون بينهن حورية حبيبة نور الدين وجاريتها ليلى. ويأتى القاضى بمفرده ليطمئن على حريمه، بعد أن يوصى فرقة من الجنود بأن تتبعه وتهجم عند سماعها أول طلقة، غير أن القاضى يقع فى كمين، ويصبح أسيراً للعصابة. ولا ينقذ الجميع من المأزق الا ظهور خميس الذى يطلق طلقة من الغدارة التى سحبها من سرحان، وعلى الفور تطبق العساكر على اللصوص، وتنتهى المسرحية بمشهد الزواج المزدوج التقليدى ـ نور الدين يتزوج من حورية، وخميس يتزوج من جاريتها ليلى. وهو مشهد يتكرر كثيراً فى فصول الارتجال، حين يخرج الملك أو ابن الملك للصيد أو الحرب ومعه دائماً خادمه المضحك كامل، فيقعان فى الاسر، وينجوان بطريقة أو بأخرى، ثم يتزوج ابن الملك من محبوبة الفؤاد، وتكون جاريتها من نصيب كامل.

وواضح مما تقدم أن المسرحية لا تقترض المواقف، والنمر وحدها من مسرح الارتجال، بل تتعدى هذا إلى الشخصيات، فتستعير ثنائى الأمير وخادمه، أو المعلم وخادمه، أو الضابط وخادمه إلى آخر التنويعات التى نجدها فى مسرح الارتجال ـ تستعير ثنائى الأمير وخادمه، فتعطى ابن التاجر دور الأمير، وتعطى الحلاق دور الخادم المضحك.

على أن كوميديا الريحانى ـ كما رأينا ـ تضيف أشياء إلى فاصل المسرح المرتجل، تضيف شيئا من التفكير فى بعض المواقف، وتحشو بعضها بالحوار الجيد وبالضحك الممتاز، وتنأى بنفسها عن الحركات الجسدية الداعرة والالفاظ البذيئة التى تتسرب إلى الكوميديا المرتجلة فى أكثر من موضع، ولا تحتفظ من عناصر الكوميديا الخشنة إلا بمناظر الردح، والسباب.

✲✲✲

فى هذا العام ذاته، أخرج الريحانى مسرحية هامة أخرى هى «البرنسيس». كانت «البرنسيس» أول مسرحية هامة يخرج فيها نجيب الريحانى عن شخصية كشكش بك، ويؤدى الدور الذى أصبح معروفاً به فيما بعد: دور الرجل الغلبان، الشهم، الذى يتمسك بقيم الشرف مهما كانت المغريات، ولا يرضى بديلاً بوضعه ومكانه بين صفوف الشعب.

وهو فى هذه المسرحية يؤدى دور مغن بائس، يعزف على القانون اسمه حسنين، متزوج من بنت بلد فقيرة مثله اسمها عيوشة. ويدعى حسنين إلى الغناء فى قصر أحد أولاد الذوات وتصر عيوشة على مصاحبته، وهناك يقع صاحب القصر فى غرام عيوشة، بينما تحيط النساء الجميلات بحسنين يداعبنه، ويغازلنه، مما يسبب سوء التفاهم بين الزوجين، فتستجيب عيوشة لرغبة صاحب القصر كاظم فى الزواج منها، ويصغى حسنين لاغراء الامريكية الثرية «مس

جاكسون» له بمصاحبتها الى امريكا بعد الزواج منها.

وبالطبع لا يتم هذا الزواج المزدوج، بل يعود الزوجان كل لآخر فى آخر لحظة، بعد أن لقنتهما الاحداث درساً واضحاً: وهو أن كلاً منا له طبقة لا ينبغى أن يخرج عليها، صعوداً أو هبوطا. هذه المسرحية الهامة حقاً من وجهة نظر الدارس لكوميديا الريحانى، تسجل صورة واضحة لهذه الكوميديا وهى تتطور عبر كوميديا الفرانكو ـ آراب، وفنون الاستعراض، وكوميديا المسرح المرتجل، إلى كوميديا النقد الاجتماعى التى انضجها الريحانى وبديع خيرى فيما بعد.

ورغم أن كشكش بك عمدة كفر البلاص، لا يظهر فى المسرحية، إلا أن حسنين المغنى يرث موقفه التقليدى بين باقة من الحسان يعاتبنه ويضاحكنه ويضحكن منه. والنص يتحدث عن لحية للمغنى، فكأن كشكش قد نزل عن الجبة ولم ينزل عن الموقف واللحية، غير أن هذا هو مجرد ارتباط شكلى بكشكش، مجرد الشرنقة الفارغة التى ثقبتها الفراشة وخرجت منها خلقاً جميلاً آخر. ويدخل فى باب الارتباط الشكلى أيضاً الاغنيات التى ترد على شكل ديالوجات قريبة الشبه بالديالوجات التى كان يلقيها حسين المليجى واحدى زوجاته فى صالات اللهو، خلال الثلاثينيات.

كذلك ترتبط المسرحية عن طريق الحوار المختلط، بمسرحيات الفرانكو ـ آراب، فهناك حوار بالفرنسية والانجليزية يدور بين بعض الشخصيات المتفرنسة، والأخرى الامريكية، كما أن هذا الحوار يتخذ وسيلة لاستنباط الفكاهة حين يلقى أمام اناس من أفراد الشعب ـ مثل الدادة ـ لا يفهمونه، أو مثل حسنين وعيوشة، اللذين يتراوح موقفهما بين استنكاره واستعماله، وفى الحالتين تنشأ الفكاهة أيضا.

كذلك تستعير المسرحية نمرة معروفة من نمر الكوميديا المرتجلة، هى نمرة العفريت، الذى يطلع لواحد من الشخصيات فيبث فى قلبه الرعب، وتصبح ردود الافعال التى تصدر عن هذه الشخصية مصدرا للفكاهة عند بعض طبقات النظارة، فضلاً عن الامتاع البصرى والنفسى الذى يحدثه ظهور العفريت.

على أن المسرحية تنتمى ـ من الجانب الآخر انتماء واضحاً إلى الكوميديا العالمية، وبالذات إلى مسرحية «بيجماليون» التى كتبها برنارد شو ما بين عامى ١٩١٣ ـ ١٩١٤، بينما كتبت مسرحية «البرنسيس» عام ١٩٢٣. فى مسرحية الريحانى ـ بديع، يتفق ابن الذوات كاظم مع بنت البلد عيوشة، زوجة عازف القانون حسنين، على أن تتظاهر بأنها ولية عهد مملكة «مناغوليا»، ثم يقدمها لضيوف له كانوا يحضرون حفلا فى قصره، بعد أن يوصيها بأن تتمسك بكلمات معينة لقنها اياها، ولا تخرج عنها حتى لا ينفضح أمرها:

كاظم: بقى شوفى يا عزيزتى، ما تتكلميش الا عند اللزوم، وبطلى كلمة: يوه، قطيعه. يادى النايبة، بلا نيلة.

عيوشة: يوه قطيعة، امال حا اقول ايه؟ يادى النايبة!

كاظم: لما حد يكلمك ما ترديش عليه الا بكلمة واحدة، مثلا: ايوه، لا، مرسى، بردون، فهمتى؟

عيوشة: فهمت، ايوه، لا، مرسى، بردون.

مارسين: وسمو البرنسيس جايه مصر لوحدها؟

عيوشة: ايوه، لا، مرسى، باردون.

كاظم: يادى الفضيحة! (مخاطبا الحضور) سمو البرنسيس جايه لوحدها، أيوه جايه متنكرة، بصفة غير رسمية.

فهذا الموقف وثيق الصلة بالاتفاقية التى يعقدها هيجنز مع اليزا دولتيل فى مسرحية برنارد شو، وتقضى بأن تتحدث اليزا فى الجو فقط، وبكلمات محددة عينها لها ولا تخرج عنها ابدا. ثم يقدم هيجنز فتاته الى ضيوف أمه، فيسألها هؤلاء عن الجو، إذ ذاك «تكر» لهم النشرة الجوية التى حفظتها عن طريق هيجنز، فلما تنتهى تعود إلى لغتها الأصلية ـ لغة شوارع لندن وحواريها، وتتحدث عن أقاربها بما يفضح مركزها تماماً تقريبا.

وواضح من هذا أن موقف عيوشة ـ كاظم، هو تمصير مقصود لموقف اليزا ـ هيجنز.

كما أن مسرحية «البرنسيس» تلتزم هى أيضاً بالخط الذى رسمه برنارد شو للتفريق بين هيجنز ودميته اليزا، وتفضيلها الزواج من شاب أقرب اليها نفسياً واقتصادياً من هيجنز المترف، المتعالى، وإن كانت المسرحية المصرية تضيف إلى موقف عيوشة موقفا آخر لحسنين، الذى هو دمية أخرى للأمريكية جاكسون، وإنما على مستوى الرجال. فلعبة شد الحبل بين اليزا وهيجنز فى مسرحية شو، تصبح لعبة مزدوجة فى البرنسيس، كاظم يشد عيوشة، وجاكسون تشد حسنين، وفى النهاية يعود كل إلى مكانه الأصلى.

وقد أصبح موقف حسنين من تطلعات عيوشة الطبقية موقفاً متكرراً فى مسرحيات الريحانى، نجده فى مسرحية «أموت فى كده» وسوف نناقشها حالا، وفى مسرحية «حكاية كل يوم» التى تنتمى إلى فترة النضوج.

إلى جوار هذا نجد «مباريات الردح» التى ورثتها كوميديا الريحانى عن الكوميديا الشعبية بصفة عامة، وعن الكوميديا المرتجلة بصفة خاصة، وهذا هو أحد مشاهد الردح الحار فى المسرحية.

تغنى عيوشة أغنية عن يمامة غزلة تحلم بعاشق يترضاها ويبذل لها «الفين خيالى» (جنيه ذهب) حبا فى جمالها، فيثور حسنين، إذ يتبين أن الأغنية تصور افتتان كاظم الارستقراطى، بجمال عيوشة، زوجته، ويندفع يسب عيوشة بكلام منتقى يدخل فى صلب الأغنية، فيبدأ بهذا مشهد الردح.

حسنين:

يـــمـــامـــه زى دى حقتهـــا — كبريتـــه وتشعلـــــل جتتهـا
اللايـــدة خـانــت جنسيتهـــا — منعـول أبو فــورمـــة سقالتهـا

عيوشة: هس أخرس، بلاش كلام فارغ.
مارسين: مالك؟ ايه اللى جرى؟
عيوشة: بقى مش سامعينه عمال يشتم اليمامة؟
حسنين: طبعا اشتمها، والعن أبوها ع السبحة، يمامة زى دى ما عندهاش دم، يمامة وقحة، دى مش يمامة، دى بومة، دى حداية، دى أم قويق، دى بغبغانة، دى ست دودو.
عيوشة: ست دودو فى عينك، تطول لسانك عليها ليه؟ ذنبها ايه هيه يا راجل يا قبيح.
حسنين: يمامة سافلة، يمامة منحطة، يمامة ما عندهاش تربية، اسفخص على دى يمامة.
عيوشة: اسفخص عليك انت يا نتن يا جربوع يا دون يا صايع.
حسنين: شاهدين على سمو كريمة ولى عهد مناغوليا؟ ماردحتش أنا زى سموها؟
عيوشة: طبعا أردح لك وأردح للى خلفوك كمان، اوعى تشتم اليمامة أنا با أقول لك أهه، جوزها هوه اللى يستاهل ضرب الصرم.
حسنين: هيه اللى تستاهل ضرب البلغ القديمة.
عيوشة: فشر، هوه اللى حقه الحرق.
حسنين: أبدا هيه اللى حقها الشنق.
الاثنين: (ينظر كل منهما لآخر) اتفوه بلا نيلة[1].

إلى جوار هذا نجد الشخصيات التى أصبحت تقليدية فى كوميديا الريحانى: الشابة الجميلة، الغزلة، الدلوعة، التى تضطر فى النهاية الى الاعتماد على صدر رجل واحد حنون، أحبته طول الوقت، رغم غزلها المتصل بغيره، وتمثلها هنا عيوشة.

المرأة الشعبية، الطويلة اللسان، التى تنصح أحياناً وتلدغ أحياناً أخرى، وتمثلها هنا الدادة، وكانت فى المسرحيات السابقة والمسرحيات اللاحقة حتى فترة النضوج تمثلها أم شولح حماة كشكش بك، ثم أصبحت مجرد حماة فى مسرحيات النضوج.

وأخيرا لحظات الكوميديا الناعمة، المبللة بالدموع، التى تنبثق دائماً فى مسرحيات الريحانى، حين يغلب الغليان على أمره، ويضطر الى خلع قناع المكابرة، ويعرض جراحه على الناس، فيهزنا ويثير منا الأشجان.

---

(١) كان نجيب الريحانى على وعى تام بالقيمة الترفيهية للردح. فهو يقول لعثمان العنتبلى، الذى لامه على خروج بعض المشاهد على أصول اللياقه ونبو ألفاظها: «أنا معك... ولكننى أريد أن إستحوذ على عامة الجماهير، وانتقم لها من كثير مما يضايقها. ولا مانع من البحبحة قليلا ليضحك الناس» نجيب الريحانى. ص ١٠٠.

وهذا حسنين قد قرر أن يسافر مع الأمريكية مس جاكسون إلى أمريكا، بينما أعلن كاظم خطبته لعيوشة على ضيوفه. والاثنان ـ مع ذلك ـ محيران، يود كل منهما لو عاد للآخر، لولا المكابرة، والتمسك بالمظاهر، اذ ذاك تأخذ عيوشة تتمسح كالقطة المحتاجة بحسنين وتحاول استدرار عطفه:

عيوشة: حسنين، حسنين.
حسنين: حد بينده؟
عيوشة: حسنين، تعال هنا.
حسنين: يلزم حاجة؟
عيوشة: ايوه، كنت... كنت بدى أقول لك ازيك ياحسنين؟
حسنين: الله يسلمك ياعيوشة، وانت ازى سموك؟
عيوشة: زى الزفت، اقعد.
حسنين: طيب.
عيوشة: ازيك ياحسنين.
حسنين: الله يسلمك ياعيوشة، ازيك ياعيوشة؟
عيوشة: الله يسلمك ياحسنين.
حسنين: سبتك بالعافية good-by ياعيوشة.
عيوشة: الله، رايح فين؟
حسنين: رايح على اموركا اشوف نسايبى الجداد.
عيوشة: نسايبك مين ياحسنين.
حسنين: ولسن، وهاردنج. وتافت روزفلت، وعدوك كتير.
عيوشة: بقى حاتفوتنى ياحسنين.
حسنين: آه.
عيوشة: ح تسافر؟

حسنين: الوردة الجميلة ما تتحطش الا فى زهرية بنور واموركا دى ـ فضلة خيرك ـ مزروطة زهريات.
عيوشة: طيب وأنا؟
حسنين: على مانوغوليا، فوتك بالعافية ياعيوشة.
عيوشة: الله يعافيك ياحسنين، حسنين؟
حسنين: نعم؟
عيوشة: نسيت أقول لك: ازيك ياحسنين؟
حسنين: الله يسلمك ياعيوشة.
عيوشة: قلبك مطاوعك؟ تفوتنى لمين؟
حسنين: للقطيفة والحرير.

عيوشة: مش صعبان عليك حاجة أبدا؟ مين بكره يعملك البصارة؟

حسنين: ضرتك.

عيوشة: ودى تعرف تعمل بصارة؟

حسنين: ايوه، تعمل بصارة امريكانى، بصارة بالبسكويت والبانتسبانيا، والشكولاته والكوكتيل.

عيوشة: بقى مبسوط ياحسنين؟

حسنين: ايوه مبسوط قوى.

عيوشة: أمال بتعيط ليه؟

حسنين: باعيط م الانبساط، باعيط م الفرح، فرحان، مزأطط، قلبى مليان فرح، باضحك اهه باضحك.

عيوشة: ما تعيطش ياحسنين، سد يا حسنين، سامحنى ياحسنين.

حسنين: اسامحك ليه؟ انت عملت حاجة ياعيوشة؟

عيوشة: ايوه، أنا غلطانه، أنا مجنونة، أنا مذنبه، ياحسنين، أنا جنيت عليك.

حسنين: أيوه صحيح، جنيتى على ياعيوشة، كسرتى نفسى، حطمتى آمالى، خربتى بيتى، عدمتينى سعادتى، جرحتى احساسى، نسيتينى الضحك، علمتينى البكا يا عيوشة، من امبارح وأنا زى المجنون، ساعة اسكت وساعة أهيج وساعة أهلوس، ساعة أدعى وساعة أكفر، صورتك قدام عينى، لا أنا عارف العنك ولا أعذرك والا انتقم منك، والا اسامحك، الانتحار عندى بقى بسيط، قتلتينى، يخونك لقمة البصارة ياعيوشة.

❊❊❊

وصف نجيب الريحانى فى مذكراته مسرحية «البرنسيس» بأنها كانت أول محاولة حقيقية لنوع الكوميدى فى مصر، وان كانت اشربت ببعض نواحى الاوبريت»، وأضاف انها نجحت كما كان يقدر لها، وبفضلها توطد مركز بطلتها بديعة مصابنى فى عالم التمثيل، ولكنه عاد فاستدرك قائلا: إن المسرحية لم تستوف حظها من النجاح لأنها كانت تعرض على فترات متقطعة. وبالإضافة إلى هذا فقد كان «الدرام قد طغى على مصر فاشتهر فيها اسم مسرح رمسيس، وعمل عميده يوسف وهبى ومخرجه عزيز عيد على ترجمة أحسن منتجات الغرب الأدبية، وعرضها على الجمهور فى ثوب قشيب ومظهر خلاب، لفت الى هذا النوع أنظار الناس قاطبة، فتهافتوا على مشاهدته ... وتركنا نتابع سيرنا الأعرج ... فكانت محاولاتنا الكوميدية تنجح فى محيطها المحدود[1]».

وقد يصلح هذا الكلام كبعض التفسير لتعثر محاولات الريحانى فى تلك السنة فى انتاج كوميديا تحوى شيئاً من المستوى الفنى، ولا تضحى أبداً بمصالح الشباك. غير أنه يبقى

(١) المذكرات ـ ص ١٤٠.

مع هذا مجرد تفسير جزئى، وغير جوهرى.

أما السبب الأساسى فى هذا التعثر، فهو أن الريحانى لم يكن قد تبين طريقه بعد، لم يكن قرر أن يظل يقدم الكوميديات الشعبية والفنتازية والاستعراضية، كما كان زميله ومنافسه الكسار يفعل، أو أن يمضى قدماً، فيتخلى عن هذا كله، ويسير فى الطريق الذى كانت «البرنسيس» تشير اليه، والذى وصفه هو نفسه فيما بعد بقوله: إن نتخلص شيئا فشيئا من نوع الريفيو (الاستعراض) ونتعمق قليلاً فى الكوميدى الاخلاقى[1].

إلى جوار هذا فلم يكن الريحانى قد تخلى نهائياً عن رغبته الدفينة فى أن يكون بطلاً من أبطال «الدرام»، فنراه يؤلف فى عام ١٩٢٦ فرقة الدرام التى تقدمت الاشارة إليها والتى ضمت ـ فيمن ضمت ـ الفنانة المرموقة روز اليوسف، ولم تمكث روز اليوسف فى الفرقة أكثر من أسبوعين، ثم كتبت فى مذكراتها من بعد تقول فى تفسير فشل الفرقة: «أن الريحانى قد خلق للكوميديا لا للدرام وقد كان يقف على خشبة المسرح فى الموقف المحزن فيضحك الناس»[2].

وبسبب هذا التميع وعدم القدرة على تحديد الهدف وبأثر من وقع الخسائر المالية الموجعة التى حلت عليه من مشروع فرقة الدرام، يستمع الريحانى إلى نصح صديق له قال له فى عام ١٩٢٧: « قوم حط دقنك والبس جبتك وقفطانك ياسى كشكش، وانت تلقى الفلوس هلت عليك تانى يا أخينا ».

وفعلا قدم الريحانى فى عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ سلسلة من المسرحيات عاد فيها إلى جبة كشكش بك ولحيته وهذره بين النساء، وسنناقش من بين هذه مسرحية «جنان فى جنان» عام ١٩٢٧ وفيها كثير من التفاصيل والمميزات الفنية لكوميديا الفرانكو ـ آراب وزعيمه كشكش بك. ثم مسرحية «ابقى اغمزنى» عام ١٩٢٨ التى تتطور فيها شخصية كشكش بك تطوراً واضحا نحو الشخصية الكوميدية التى أستقر عليها الريحانى فيما بعد. ثم ننهى الحديث عن مسرحيات هذه الفترة بتحليل لمسرحية «أموت فى كده» التى خرج فيها الريحانى مرة ثانية والى الابد من شخصية كشكش بك.

❊❊❊

فى مسرحية «جنان فى جنان» تمشى الشخصيات التقليدية لكوميديا الفرانكو ـ آراب: كشكش بك، وتابعه زعرب، ومعذبته الحماة: أم شولح، جنبا لجنب مع الشخصية التى تقمصها الريحانى فيما بعد، وهى شخصية الرجل الغلبان، الذى يتذبذب بين الجعجعة ـ حين يجد الجو خاليا ـ وبين الاستكانة، حين تنقض عليه قوى لا قبل له بمقاومتها. وفيها أيضا نجد بعضا من

(١) ص ١٧٩ من المذكرات (٢) ص ٨٣ من ذكريات

الشخصيات التى استخدمتها كوميديا الريحانى فى مرحلة نضوجها.. البلدى، الذى يتطلع الى تسلق درجات أعلى فى السلم الاجتماعى، ويتفاخر بثروته، ويتفرنج فى كلامه بطريقة تضحكنا وتكشف فى الوقت ذاته عن جهله وضحالته (وهى الشخصية التى تخصص فى أدائها عبد الفتاح القصرى). كذلك تبدو الحماة أم شولح فى مظهر يذكرنا ببعض السمات التى ميزت هذه الشخصية فيما بعد، حين تطورت من مجرد حماة لعمدة ريفى الى شخصية المرأة السليطة اللسان، القوية الإرادة، الراغبة فى التقدم مهما كان مظهرياً، ومهما بدا مضحكا (شخصية مارى منيب التقليدية).

ويساعد على ظهور هاتين الشخصيتين جو الفرانكو آراب الذى تتحرك فيه أحداث المسرحية وأشخاصها، حيث جزء من الحوار يدور بالفرنسية والانجليزية، فيكون من المفارقات المضحكة أن يردد الغنى البلدى بعض الالفاظ الانجليزية، وتتلفظ أم شولح بكلمات فرنسية مشوهة، تعبيرا عن رغبتها فى التشبه بالاسياد.

والمسرحية بعد هذا فى أساسها مجموعة من المشاهد الراقصة والترفيهية يربط بينها خيط قصصى مهمته الأولى أن يسمح للمشاهد الراقصة أن تتوالى وأن تتخللها مواقف المواجهة بين كشكش بك وتابعه زعرب من جهة، وبين كوكبة من الجميلات اللواتى يسيل لهن لعاب كشكش بك، فينسى فى سبيلهن كل شىء، من جهة أخرى. كما أن هناك مواجهة أخرى بين كشكش بك، الجعجاع، الخواف، وبين قوى السلطة، ممثلة فى الأمير الايرانى الذى جاء الى مصر ليكتشف الآثار، ويسخر بالأعيبه من كشكش بك، ويهدده بقصة مخترعة عن رغبة كهنة مصر القديمة فى الانتقام منه، على نحو ما انتقموا من لورد كارنافون.

وتبدأ المسرحية بطريقة تذكرنا بقوة بفصول المسرح المرتجل، تبدأ فى فندق، وهو مكان أثير لدى فنانى الكوميديا المرتجلة، يحبون أن يديروا فيه أحداثهم، لانه يعطيهم فرصة واضحة لاستعراض طائفة منوعة من الشخصيات الغريبة التى تثير الضحك بتصرفاتها، وسماتها، وصفاتها البدنية، وأزيائها، ولهجاتها الغريبة. وبالفعل، ما ان تنتهى لحظات الحوار الفرنسى الذى يدور بين الراقصات وبين رئيس لهن، والذى نفهم منه أن أميرا ايرانيا كبيرا يوشك أن يصل الى مصر، وانه قد اتخذ لاقامته فندق «لودوموند» (أى العالمين)، وأن الجميع، بما فيهم الجرسون أبو الدبل، مأمورون بأن يقدموا له الاستقبال الفخم الذى يستحقه، حتى يخلو الجو لابو الدبل ومجموعة مضحكة من الشخصيات تتوالى عليه، طلبا ليد ابنة الأمير الايرانى، التى أعلن الأمير، انه مزوجها لمن يهديه أثمن أثر فرعونى، بصرف النظر عن شخصيته ومركزه الاجتماعى.

وأبو الدبل هذا شخصيته طريفة تستحق أن نتوقف عندها قليلا. انه يتحدث فى هذا الفصل الأول كما لو كان واحدا من أشخاص المقامات، ويتصرف تصرفات الرجل الجعجاع المسحوق معا، فيذكرنا على الفور بشخصية الريحانى عقب خلعه لقناع كشكش بك. وبهذا تحوى مسرحية «جنان فى جنان» هذه الظاهرة الفنية الطريفة، ظاهرة تواجد كشكش بك نفسه

الى جوار امتداده المستقبلى أى انها تجمع بين حاضر كشكش بك ومستقبله معا.

هذا هو أبو الدبل، قد فرغ لتوه من استقبال أم شولح، وعلم منها أنها قد زوجت ابنها شولح فى حفل أحيته فرقة جاز، ورقصت فيه الشارلستون، وأنها قد صحبت صديقتها مدموازيل ست أبوها، ومدام بخاطرها، ومعهما الشيخ على ويكة الى محل جرمبى (جروبى) حيث كان عند الجميع انترفيو «تقصد رانديفو».

ويعلق أبو الدبل على هذا بقوله:

- لا لا لا، حقه يا أولاد الدنيا اتغيرت، أم شولح ما بقتش من زقاق عطفة درب الوطاويط، دى بقت من الفولى برجير.

وفجأة تأخذ مجموعة الشخصيات الغريبة تتوالى فى الظهور:

المحامى: الـ hall محل استقبال عظيم، جرسون.

أبو الدبل: وده يطلع ايه ده راخر؟ افندم!

المحامى: احنا هنا فى أوتيل Les deux mondes مش كده.

أبو الدبل: أيوه يا أفندم، ومحسوبك يبقى...

المحامى: هس ecoute، بنطونك بشريط قصب: بكل تأكيد خدام لوكاندة، لا بس عمة، ما فيش شك انت واحد ابن بلد، واقف فى الـ hall de l'hotel بناء عليه انت جرسون.

أبو الدبل: ودى لحسة ايه دى يا خويا؟

المحامى: Ca, C'est une part Je suis

أبو الدبل: هس ecoute بنطلونك بشريط مزيت، بكل تأكيد وسخ، جاكتتك مرقعة، تبقى غلبان، بتتكلم فرانكو آراب، يعنى شحات moderne عرفتنى قوام، بناء عليه، انت يا مسيو منجم.

المحامى: برافو C'est ca، منجم قضائى أمام...

أبو الدبل: مفهوم، مفهوم، أمام الطوخى والزرقاوى وطوالع الملوك.

المحامى: non, no، أمام عموم المحاكم.

أبو الدبل: آه يعنى...

المحامى: avocat، محامى.

أبو الدبل: محامى؟ أمال ولا مؤاخذه ايه الروب المرقع اللى على كل لون ده؟

المحامى: mixte مختلط، مون شير.

أبو الدبل: طيب والقضية ايه بقى يا متر؟

ويقرأ له المحامى اعلانا نشرته صحف اليوم عن زيارة الأمير الايرانى لمصر، وكيف انه وعد بتزويج ابنته ممن يهديه أثرا فرعونيا قديما، وانه أعد دفترا خاصا فى الفندق ليقيد فيه

من يشاء خطبة الأميرة اسمه وطلبه.

المحامى: ... الدفتر فين؟

أبو الدبل: طيب وحضرتك بالنيابة عن مين؟

المحامى: بالنيابة عن مين؟ بالنيابة عن نفسى، ليه، مش مالى عينك؟

أبو الدبل: لا، بس أنا غرضى استلفت نظر حضرتك للـ....

المحامى: دول؟ دول شهادات قضايا ياغبى.

أبو الدبل: شهادات قضايا؟ ليه، الزباين كلها من الحسينية؟

ثم يدخل سائح امريكى اسمه روكينج، فيظهر له أبو الدبل الحفاوة البالغة التى تليق بدولاراته، ويلى ذلك مشهد رقص وموسيقى، يعقبه دخول التاجر المصرى الغنى، واسمه دسوقى:

دسوقى: سلام عليكم ياجدع come on here أما أقول لك.

أبو الدبل: الله! وده مش عارف ايه راخر ... انضف شويه، يطلع قاضى.

دسوقى: طيبون ... مش برضك الاوتيل هنا؟

أبو الدبل: كده، كده؟ ايوه يا أفندم، فيه حاجه للخدمة؟

دسوقى: wait a moment تصدق بالله، ساعتين ونص وأنا داير عالمخسوف الاوتيل بتاعكو ده، بالك ياحظ أن ما كنتش وصلت له، وحق من خلقك كان الأ بعد اتجنن، آه، كان اتهوس، اتلحس.

أبو الدبل: طه وله، وله يا أخينا، ما حصل خير، واهه وصل الأ بعد والحمد لله.

دسوقى: ده صحيح that is good حيث كده، دوس كأنه لم يكن.

أبو الدبل: عينى يا عينى، كل مدى عماله تتجليط، والاشيا معدن ... يظهر أن الأ بعد ما دخلش دنيا؟

دسوقى: حاخشها برضك بأنفاسك Prochainement بقى العبد لله يعجبك، بنى آدم ملو هدومه، ثم أنه بلا قافية مسموع.

أبو الدبل: ليه، حضرتك تبقى مين؟

دسوقى: أبقى مين! تعرف تستقرا؟

أبو الدبل: ايه ده؟

دسوقى: الكارت، بلا قافية، كارت فيزيت.

أبو الدبل: كارت فيزيت والا يافطه فيزيت، دسوقى عبد المعين، صاحب فابريقة القباقيب المصرية ليمتد... ما شاء الله، ما شاء الله، وحضرتك جاى تخطب؟

دسوقى: عفارم ع الأ بعد، ما انا حاكم صاحب فابريكة ... آه مستكفى الشروطات، قباقيبى نعم، لكن أرابيسكه، بالك يا مولانا لو ما كانش الا بعد صاحب فابريكة ويليق لجوازة بنت ناس زى دى، ياحفيظ ياحفيظ! كان الأ بعد رمى نفسه تحت ترمواى كان شرب سليمانى، سليمانى ايه، فنيك، ولا فنيك، ميه، بعيد عن السامعين مية نار، موش صاحب فابريكة الا موش صاحب فابريكة دى كمان، دانا كنت اتردم بالحيا، حقه بس الا مش صاحب

فابريكة دى كمان!

أبو الدبل: ياسيدى ومين قال لك مش صاحب فابريكة! دى كانت مصيبة ايه النهاردة! صاحب فابريكة ياسيدى، صاحب فابريكة.

دسوقى: صحيح that is good حيث كده دوس كأنه لم يكن، ثم انك تناولنى الدفتر.

ولا يكاد أبو الدبل يلتقط أنفاسه بعد خروج هذه «الرزية» حتى يدخل عليه مشاغب آخر، هو فى هذه المرة ايرانى:

العجمى: انوار ياهو ... خوش جلدى.

أبو الدبل: الله، ده باين اللى فاتو أرحم، خير يا أفندم.

العجمى: طلعة بهية، زهية، حضرة فارسية، امان قدومية، أمير نازية أعظم حضر تلرى.

أبو الدبل: يا نهار أسود، لا، لا، لا، كله الا السوريانى.

العجمى: صفا أولان شوك دف جانم بيوك كيم بشارة بشوك أفندم لوكاندة أمان أمان، أوشه شيتيوك قدوم أمير سلاله يزرحم هرير.

أبو الدبل: هرير ايه يا أخويا، لا حول ولا قوة.

العجمى: حفيد أخلاف أسلاف انو شروان كسرى.

أبو الدبل: كسرى؟ طب ما تقول كده م الصبح، يحنن عليك.

العجمى: اخرس قطع لسانك، منحس مظفر.

أبو الدبل: يا شيخ! بس بقى لاتولك.

العجمى: هاى، وقاحة، اهانة، أمير يندر قيروان؟

أبو الدبل: ديهدى، مستعفى روحك ياسى قيروان؟ يعنى ارزعك ع الأرض دلوقت.

العجمى: هاى سكلجى، بكلجى، عصبجى، محتقر لوكندجى.

أبو الدبل: أنا فى عرض النبى.

العجمى: اضرب أنا؟

أبو الدبل: ياسيدى حرمت، أبوس ايدك.

العجمى: اتفوه، حيوان.

أبو الدبل: يانهار اسود، وأنا كان مالى ومال الغلب ده النهاردة؟

وواضح مما تقدم أن جوهر الشخصية التى تطور اليها كشكش بك فيما بعد يكمن فى «أبو الدبل» الغشيم المتعافى، الذى تتوالى عليه المصائب، فتارة ينشط لملاقاتها، وأخرى يستنيم، وهو باستمرار مسحوق، مضيق عليه، نافد الصبر، متحفز، وهو دائما طيب القلب «نباحه أقوى من عضته» كما يقول الانجليز، فى وصف شخصية الجعجاع.

غير أن «أبو الدبل» يفقد هذه الصفات جميعا، ويرتد مجرد تابع متآمر، لا هم له الا تنفيذ تعليمات الأمير الايرانى، وذلك حالما يظهر كشكش بك فى الميدان مصحوبا بتابعه

زعرب. هنا يسلب سحر العمدة الخفيف الظل، الجعجاع الخواف هو الاخر، شخصية «أبو الدبل» كل حيويتها، ويؤكد الحاضر تفوقه على المستقبل. يدخل كشكش بك فتظنه مجموعة الراقصات الفاتنات الامير الايرانى المنتظر، ويهتفن جميعا بحياته ويعجب كشكش بك مما يجرى ويسأل تابعه:

كشكش: جرى ايه ياواد، اللهم اجعله خير.

زعرب: ما انت قلى العين يا جناب العمدة.

كشكش: بيه بيه بيه! خشينا الدنيا ياوله، لازم هم دول النمايس اللى مواعدنا بيهم عمك «أبو الدبل» ياوله؟

زعرب: ايوه يا جناب العمدة.

Vanca: Attention, un deux trois.

Tous: Vive Vendicator.

كشكش: طور ازا« يعنى؟ وده استفتاح ايه ده؟؟

Vanca: Soyez la bienvenu M. Vendicator.

كشكش: ويعدين بقى فى الكلام الفارغ ده.

Vanca: Noous sommes tous a votre addresse, M. Vendicator.

كشكش: ولسه برضك بتقول لى طور، يعنى أطبق دلوقتى فى زمارة رقبتك؟ يعنى أجيب خبرك دلوقت يعنى؟ أموت فى كده يا فرفورة، واد يا زعرب يا وله.

زعرب: أفندم.

كشكش: شوف يا واد الجلد المكن اللى فى غاية الاجلاسيه ده.

Eliane : M. me fait l'honneur de parler?

كشكش: آه يانى، يا قلة اللسان يا أخواتى، ودى، وى، مازمازون.

Eliane : Je prie M. de bien vouloir croire a notre devoument.

كشكش: وعدى عليك ياللى مانيش فاهمك أبدا.

Eliane : Et notre attachment a la personne auguste de la princesse Amar El Dir

كشكش: ايوه كده بالعربى، يا مشمشية خالص.

Lolite: Nous sommes les devoues de la famille Fadl-Allah.

كشكش: فضل الله؟ فى أمان الله! واهه التانية روخره اتشاهدت يا وله.

زعرب: ايوه، عفارم على سعادتك يا جناب العمدة.

Lolita : Altesse!

زعرب: تيس؟ تيس ازاى يا بت انت؟

كشكش: اخرس ياوله.

زعرب: دى بتقول على جنابك تيس يا جناب العمدة.

كشكش: ما يضرش يا وله.

زعرب: ما يضرش ازاى بس؟

كشكش: ايوه، تحيتهم كده، ده كلام ما تفهموش انت.

وتخرج مجموعة الراقصات بعد التحيات «التيسية» المختلفة، التى يتقبلها كشكش بك راضيا حين تأتى من الجميلات ويغضب لها حين تخرج من فانكا، رئيس الراقصات، لانه رجل! ثم تدخل مجموعة الشخصيات التى رأيناها من قبل:

المحامى: ياذا السيادة البهية.

كشكش: بهية؟

دسوقى: مرحب! تلتميت سجادة على عيونك.

كشكش: الاشيا معدن، بقينا فى خان الخليلى، ايه يا أخويا الجوز الهزؤ دول؟

المحامى: انه بناء على ما نشرتموه سعادتكم فى الجرائد...

كشكش: مين؟ احنا!؟

المحامى: اتقدم اليكم بالشروط التى تطلبونها، ملتمسا، راجيا، مؤملا، مستقتلا أن تنظروا الى بعين الاعتبار.

كشكش: بعين الاعتبار؟ أمال احنا ناظرين لك بعين الصيرة؟

المحامى: هذا ودمتم، افندم.

كشكش: عظيم قوى، فهمت ياوله؟

زعرب: أبدا ...

دسوقى: ومحسوبك شرحه.

كشكش: تنورنا خالص.

دسوقى: تصدق بالله يا حضرة، ان ما كنتش بلا قافية شرفت النهاردة، يا ستار! (يدخل العجمى).

كشكش: ما تفوتنيش يا واد يا زعرب.

دسوقى: لو ما شرفتش معناها ... اف، اف، اف.

كشكش: مسلح يا وله؟

زعرب: ايوه يا جناب العمدة.

دسوقى: كان الأبعد وحق من خلقك اختل، اتقندل اتدهول، اتنيل، الا ما كنتش شرفت، ما كنتش شرفت!

كشكش: لا حول ولا قوة، يا جدع الله يهديك ما ادينى شرفت[1]

دسوقى: that is good حيث كده، دوس كأنه لم يكن.

العجمى: امان يا ربى، خلقه فارسية، أما عجيبة والله. (لزعرب) افندم سكرتير طلعة بهية، زهية، حظرة أمير أعظم حضر تلرى؟

زعرب: خبر اسود!

(١) لحظ التطابق فى التصرف كل من أبو الدبل وككش بإزاء دسوقى

كشكش: جرى ايه ياواد ؟

زعرب: الحقنى، تعرفشى مالطى يا جناب العمدة؟

دسوقى والمحامى: عمدة؟!

كشكش: مالطى ايه، جاك البلا، ما إنك بليه، اوع كده، وانا اكلمه: نعم؟

العجمى: طلعة بهية، وزهية، حظرة أمير أعظم حضر تلرى.

كشكش: ايه؟...

(يتكرر كلام العجمى وسؤال كشكش وتعليقه ثلاث مرات)[١]

زعرب: فهمت ايه يا جناب العمدة؟

كشكش: ولا حاجة ياوله ... فوت بنا من هنا فوت.

المحامى: بكل تأكيد مش هوه ... على فين وال eponser

كشكش: eponser فى عين أبوك منك له مجانين صحيح .

العجمى: اخرس حيوان.

كشكش: بس اقتصر انت راخر.

العجمى: هاى حيوان، انت مش أمير.

كشكش: طب اتليس بقى لاعدمك.

العجمى: سكلجى، بكلجى.

كشكش: خبر اسود ، جاى، الحقنى ياواد يا زعرب جاى[٢].

وتتطور حوادث المسرحية من بعد بطريقة الحواديت المعروفة فى الف ليلة وفى المسرح الاستعراضى عامة، فيجد كشكش بك نفسه فى مقبرة فرعونية محاولاً انتزاع جوهرة قديمة من آدمى متظاهر بأنه تمثال، ويخرج من المقبرة وقد صحبه تهديد واضح من الكاهن بأن يعيد الى المقبرة عصا سحرية سرقها غيره فى موعد أقصاه ثلاثون يوماً وإلا جاءه الموت من حيث لا يحتسب.

ولا يبقى فى المسرحية ما يهمنا بعد هذا إلا المشهد القديم قدم الكوميديا الشعبية المكتوبة، وهو الذى يتهيأ فيه كشكش بك للزواج من ابنة الأمير الايرانى، فلما تأتى اللحظة الحاسمة، ويرفع النقاب عن عروسه يجدها عدوته اللدودة الشمطاء أم شولح!

وهو مشهد يذكرنا على الفور بابن دانيال.

المهم أن المسرحية تسجل ذلك النزوع فى نفس الريحانى إلى التخلص من قناع كشكش، فهو كما رأينا يقدم بديلاً ـ ولو مؤقتاً ـ مع العمدة المهزار، وهو فى الوقت ذاته يطور من

(١) فى الكوميديا المرتجلة كثيرا ما تقضى التقاليد بتكرار المشاهد ذات الطابع الغريب ثلاث مرات... دائما ثلاث مرات، لا أقل، ولا أكثر. (٢) وهذا تطابق آخر فى موقفى كل من كشكش وأبى الدبل بازاء العجمى: الشجاعة الفارغة ثم الانكسار. ان الشخصيتين وجهان لشىء واحد.

كشكش بك بدرجة ملحوظة، بحيث يقترب العمدة من امتداده المستقبلى، ويحدث تطابق بين الحاضر ومشروع المستقبل.

❊❊❊

فى عام ١٩٢٨ أخرج الريحانى مسرحيتين أخريين، تعتمد كل منهما على شخصية كشكش بك، وإن اختلف الموقف من العمدة المهزار. فمسرحية «آه م النسوان» مثلا تعود عودة تامة الى كشكش بك التقليدى، وتصور تحككه القصير النظر بالفاتنات الأجنبيات، اللواتى يتخذنه مجرد وسيلة لبلوغ اغراضهن، ثم يلفظنه دون ندم أو اعتذار فينتهى به الأمر الى العودة الى كفر البلاص.

وهذه المسرحية بالذات ضعيفة البناء، ليس فيها ما يلفت النظر من وجهة نظر الدارس لكوميديا الريحانى سوى الفصل الثالث، الذى يعود فيه كشكش بك الى قريته، ليقاسى الأمرين على يد حماته أم شولح، وحماه الشيخ ينسون، ودائنه صاحب البيت، حتى يضطر فى النهاية الى التظاهر بالموت، وهنا ينشأ مشهد هزلى ممتاز، تشترك فيه شخصيات الكوميديا الشعبية التقليدية: الحماة الطويلة اللسان القاسية، التى تنقلب رحيمة عطوفا إذا ما أصاب زوج ابنتها مكروه حقيقى. والشيخ ينسون الذى يتكلم بالفصحى، فيستدعى النكات المتوالية على طريقته غير المفهومة لدى العامة. وصاحب البيت الذى لا ينال حقاً ولا باطلاً من العمدة صاحب الحيل والأفانين، والرجل الفتوة كثير الكلام، قليل العمل، الذى تعرفه كوميديا جورج دخول الارتجالية باسم الأبضاى ـ وان كان هنا مصريا لا شك فيه.

أما فى المسرحية الأخرى «ابقى اغمزنى» فان كشكش بك يتحرك فى القاهرة وحدها، وهو هنا يتقدم خطوة أو أكثر نحو شخصيته «الغلبان المقاوح» التى استقر عليها الريحانى فيما بعد، بحيث يصح القول بأن الريحانى يستخدم شخصية كشكش بك فى هذه المسرحية كمجرد وعاء لتخليق واستكمال شخصيته الجديدة.

وكشكش بك هنا كان يعمل فى طابونة، ثم توسط له أولاد الحلال فعمل كاتباً لدى محام، وهو لا يزال هزأة ومضحكة الكل فى الفصل الأول، ولكنه سرعان ما ينتقم لنفسه، إذ يحدث له التطور المفاجىء الذى أصبح تقليداً فى كوميديا الريحانى من بعد، فيكسب آلاف الجنيهات فجأة، بعد أن تقع فى يده أسهم فى احدى الشركات تفوز بالجائزة الأولى. وهنا يتحول كشكش بك المدهوس المطحون، إلى شخصية عالية الصوت، فهو صاحب عزب وعمارات، وخصومه السابقون يتسابقون لارضائه، بينما يمضى هو فى اذلالهم. ومع هذا فالمسرحية لا تستغنى عن عنصر الرقص، فنجد فيها مواضع تستخدم هذا العنصر الترفيهى، وان كان لا نص هنالك على تفاصيل لهذا الرقص.

ويلفت النظر فى المسرحية بدء ظهور شخصيات جديدة فى مسرح الريحانى: شخصيتى الزوج والزوجة المتنازعين دائماً: إن قال الزوج يمين قالت الزوجة شمال والعكس، ثم ظهور ابن

الذوات المدلل الذى تفسده أمه بكثرة التدليل، بينما يحتج أبوه ـ عبثا ـ على هذا التدليل.

وهناك أيضاً معرض الشخصيات الغريبة الذى نجده فى الفصل الثالث، إذ تتوالى مجموعة متنافرة من الناس كل يدعى أنه قريب أو نسيب لكشكش بك، وذلك بعد أن يذيع بين الناس أمر الثروة المفاجئة التى هبطت عليه. إذ ذاك يتوالى على كشكش: حسين، بائع الكفته البلطجى، الذى يهدد كشكش بالذبح إن لم يعترف بأنه قريبه الفعلى. ثم شخصية الإيرانى الذى رأينا نموذجاً من عنجهيته وسرعة لجوئه الى الضرب فى مسرحية «جنان فى جنان» ثم شخصية الأستاذ التقليدية، الذى يتكلم الفصحى فيستفز الناس الى التندر به. وجميع هذه الشخصيات وطريقة عرضها بأزيائها ولغاتها وطرق تصرفها المتباينة، واستخدام هذا كله وسيلة للاضحاك ـ كل هذا من تقاليد الكوميديا.

وإذا كان الريحانى قد تنازل نهائيا فى مسرحية «أموت فى كده» عن كشكش بك بكل مقوماته الماديه[1] الجبة والعمامة واللحية، وبعض من مقوماته النفسية، مثل السذاجة المفرطة، فهو انما فعل هذا لأنه كان قد نجح أخيراً فى خلق الشخصية التى يرتاح إليها قلبه، شخصية الطيب القلب، الملطشة، الملاوع، الذكى، المخلص، الذى لا يتنازل عن مبادئه الاساسية فى الحياة مهما فعلت به الأيام، ومهما غدر به الناس.

وهو فى مسرحية «اموت فى كده» (عام ١٩٣١) يظهر فى ثوب الشخصية الجديدة باسم عنانى، بائع اليانصيب الجرىء، الذى يعمل قرب صالات اللهو، ويعرف بحكم عمله، كثيراً من خفايا السادة عملاء الصالات وفضائحهم الظاهرة والمستترة. وحين تبدأ المسرحية، يدخل عنان هذا كالاعصار الى بيت الغنى المتلاف سليمان بك أبو رابية، ويجزل له فى الشتائم المضحكة، ويعرض عليه أفانين القول الجرىء الذى لا يملك له سليمان بك رداً. وذلك ان عنانى إن كان جريئا فهو كذلك خفيف الظل يعرف متى يهجم، ومتى يتراجع، وهو الى هذا طيب القلب وأمين الى درجة مذهلة: يعيد إلى سليمان بك خاتما ثمينا كان الأخير قد فقده فى مشاجرة حول غانية اصطحبها الى منزله قسراً، رغم مقاومة عشيقها الدائم جنكيز بك.

وما أن يدخل عنانى بيت سليمان بك حتى تتوالى الأحداث المضحكة التى تجعله يتقمص شخصية وراء أخرى، إن جنكيز بك يخطىء فيظنه سليمان بك أبو رابية، غريمه الذى لم يتبين ملامحه فى الليلة السابقة لان كلا من المتنازعين كان فى حالة سكر بين. وعلى الفور يضطر عنانى الى أن يتقمص شخصية سليمان بك طالما أن جنكيز موجود، ويسكت سليمان بك على هذا، لأن جنكيز جاء يقتل غريمه، وعلاوة على هذا فإن عنانى يقوم له بمهمة الدرع الواقى.

وتدخل زوجة سليمان بك مفاجأة ـ وكانت مسافرة فى ضيعة زوجها ـ فيضطر عنانى إلى

(١) وان لم يتنازل عن الغناء «آخر الفصل الثانى» والرقص فى أوائل الفصل الثالث.

تقمص شخصية أخرى، هى شخصية قلدس، الغنى الصعيدى، صديق سليمان بك الروح بالروح، وسبب هذا التقمص أن سليمان كان فى الليلة الماضية وطوال صباح اليوم قد احتفظ لنفسه بعشيقته نوسه، ولابد من تفسير لوجود نوسه هذه، يتقدم به للزوجة.

وعلى الفور يصبح عنانى قلدس بك، وتصبح نوسه زوجته. وتمضى حوادث المسرحية على هذا النحو المضحك من التعقيد، ويزداد تشابكها، حين يطب ـ فجأة أيضا ـ كل من قلدس بك الحقيقى وزوجته، ويتبين للجميع أن عنانى لا هو سليمان أبو رابية ولا هو قلدس، فيضطر الزوج العربيد إلى ان يعترف بالحقيقة لزوجته ويطلب العفو ويعد بأن ينصلح حاله من بعد.

هذه هى المسرحية التى خرج بها نجيب الريحانى من اهاب كشكش بك وسلك لنفسه عن طريقها شكلاً جديداً، ونهجاً واضحاً التزمه فيما تبقى من مجراه المسرحى. ونلاحظ هنا أن الريحانى قد استكمل مجموعة الشخصيات التى ظلت تظهر فى مسرحياته التالية.

هنا نجد لأول مرة[1] شخصية الخادمة الشامية العجوز، السليطة اللسان، المخلصة لمخدوميها، بين نساء ورجال، التى هى فى الواقع وبحكم طول مدة خدمتها، قد أصبحت واحدة من أفراد الأسرة واسمها كتورة. والريحانى يستخدمها فى عدة أغراض، فهو، أولا يتندر على لهجتها الشامية، ويمتع متفرجيه على حساب ما يرد فى هذه اللهجة من ألفاظ وتعبيرات وأصوات غريبة، وهذا تقليد قديم من تقاليد الكوميديا الشعبية، قديم قدم ابن دانيال ويعقوب صنوع.

وهو ـ ثانيا ـ يستخدمها طرفا ثانيا أمام عنانى فى فواصل الردح التى لا تستغنى عنها الكوميديا الشعبية بحال، والتى وجد الريحانى انه ـ هو الآخر ـ لا غنى له عنها. كما انها تشترك فى تطوير قصة المسرحية بما تخفى وما تعلن من أسرار، على طريقة خادمات موليير الشهيرات.

وفى المسرحية كذلك شخصيتا: قلدس بك، وحرمه دميانة، والريحانى يستخدمها للتندر على اللهجة الصعيدية، وعلى أحوال الصعايدة عامة، وعلى أحوال الاقباط منهم بوجه خاص.

وقد رأينا فى بابة ابن دانيال المسماة «الامير وصال» ان هناك شخصية لكاتب قبطى يتخذها المؤلف مادة للفكاهة. ويبدو أن هذا التقليد قد استمر فيما بعد، ففى مسرحية المحبظين التى أوردها ادوارد لين وقال انها مثلت أمام محمد على باشا بمناسبة ختان انجاله، نجد أيضا الكاتب القبطى الخرب الذمة موضوعا للفكاهة.

وسنجد أن الريحانى قد واصل متابعة هذا التقليد فى أكثر من مسرحية من

(١) لأول مرة فى مجموعة مسرحيات الريحانى التى وصلت إلى.

مسرحياته: «لو كنت حليوه مثلا». كذلك استخدم الريحانى ثنائى الزوج البلدى المحدث النعمة، وزوجته المتطلعة، كثيرة التفاخر، المغرمة بترديد الالفاظ الأجنبية، التى لا ينقطع شجارها مع زوجها، وذلك حين أدخل على حوادث المسرحية شلضم وزوجته زليخة، وهما حما وحماة سليمان بك أبو رابية، ووالدا زوجته بهيجة.

ونلاحظ فى هذا الصدد ان الريحانى قد زوج أم شولح التى رأيناها فى مسرحية «جنان فى جنان» من التاجر محدث النعمة حسين، الذى رأيناه أيضا فى المسرحية ذاتها، واسمى أم شولح زليخة، وزوجها شلضم، وذلك فى عملية لم الخيوط، وتجميع المواد الماضية التى رآها تصلح لبناء كوميدياته الجديدة.

وفى مقابل عنانى، وضع الريحانى شخصية زوجته السابقة بنت البلد «نكش فكش» التى تزوجها عنانى ولكنها هجرته وهربت مع شاب يعمل مبيض نحاس. ثم عملت مطربة من بعد، واتخذت اسم «دلال» وتصادف ان وجدها عنانى فى هيئتها الجديدة، فأطلق عليها فاصل الردح التقليدى الذى يدور حول الأصل المتواضع والحاضر المزعوم. وأقول تقليدى لان الريحانى سبق له أن استخدم هذا الموقف: بنت البلد التى تتطلع الى ما هو أعلى منها، وابن البلد الامين لموقفه وطبقته، وذلك فى مسرحية «البرنسيس» كما انه سيستخدمه فيما بعد فى مسرحيات أخرى. ذلك أن هذا خيط رئيسى من خيوط كوميديا الريحانى يعبر به عن أصالة ابن البلد مهما تغيرت من حوله الظروف صعودا أو هبوطا.

يبقى فى الشخصيات بعد هذا المثلث الفرنسى الذى ينتظم الزوج: سليمان بك أبو رابية وزوجته الغيور بهيجة وعشيقته العصرية الرقيقة ـ طالما هى لم تستثر ـ الشرسة كنمرة حين تغضب، واسمها نوسة. وهذا المثلث أصبح أيضا جزءا هاما من مسرحيات الريحانى، ومن المسرحيات التى تعتمد ـ بدرجات متفاوته ـ على مسرحيات البولفار الباريسى. ثم شخصية العمدة الشيخ زعبلاوى، ووجودها فى مسرحية استغنى فيها الريحانى عن شخصية العمدة كشكش بك، يثير نقطة تكنيكية طريفة.

ذلك ان الريحانى يستخدم العمدة كصمام امان، أو اجراء احتياطى، يحاول أن يرضى به ذلك الفريق من متفرجيه الذى اعتاد ان يجد كشكش بك عمدة مهزأ وملطوشا بالاكف، ومسخة بين الجرسونات والراقصات ورواد الملاهى. فهو يطلق العنان لشخصيته الجديدة عنانى، وعلى سبيل الاحتياط يدخل العمدة ليكون فدية يقدمها لبعض المتفرجين فى سبيل أن يخفف عنهم وقع صدمة اختفاء كشكش بك. هذا، والعمدة يقوم بتصرفات كشكش بك البلهاء، التقليدية، ولكنه يفتقد بالطبع خفة دمه. والطريف ان الريحانى يحدث بين عنانى وأصله السابق هذا مواجهة لطيفة، وذلك فى آخر المسرحية. فقد ضاعت من العمدة محفظته بعد سكرة كبيرة فى الليلة الماضية، وهو يتهم بائع اليانصيب عنانى بأنه نشلها، فيدور إذ ذاك بين عنانى وأصله هذا المشهد الطريف:

العمدة: (داخلا) تعالى هنا يا مخسوف لما أقرض زورك، أنا تخطف منى محفظتى

ولا اخطفش عمرك؟

عنانى: اختشى يا أقول لك ياعجل السيد انت راخر محفظة ايه ياجلنف؟

العمدة: وبتشتمنى يا حرامى يانشال يا أبو صوابع زى الكماشة؟

عنانى: اعمل فى ده ايه يعنى؟

خادم: (داخلا) اسمع يا شيخ زعبلاوى ... ايدك على الحلاوة، الحقنى، أما عندى لك حته خبر!

العمدة: قول لى، اخلص، جانى تلغراف مفرح من البلد؟

خادم: لا تلغراف ولا سينماتوغراف، اسمع، المحفظة اللى ضاعت منك جلدها لونه ايه؟ زى دى؟

العمدة: ايه، يا متولى! محفظتى!

خادم: النهاردة الصبح واحنا بننفض الاودة بتاعتك وبنشيل المراتب من ع السرير، لقيناها محشورة بين السوستة وبين المرتبة التحتانية.

العمدة: يا خبر زى بعضه يا عنانى، عدم المؤاخذة ياعنانى[1].

عنانى: بعد ايه عدم المؤاخذة يابارد.

العمدة: معلهش لك حق.

عنانى: يا دون...

العمدة: معلهش، لك حق، اتفش ...

عنانى: يا بهيم ولا بس فوق الحوافر جزمة.

العمدة: وهو كذلك، لك حق.

وآخر ما تثيره المسرحية من تعليق، يتركز حول شخصية عكوش، الطالب بمعهد التمثيل الأهلى، أعنى كونسر فتوار ايجبسيان.

وإدخال هذه الشخصية فى المسرحية يسجل تنبه كوميديا الريحانى الى الظواهر الاجتماعية المحيطة، والتحفز لنقدها. فضلا عن انه ـ على المستوى الشخصى ـ يتيح للريحانى فرصة الهجوم الكوميدى اللاذع على منافسه القوى: مسرح الدرام، الذى كان يقدم بنجاح حوالى هذا الوقت، كما تقدمت الاشارة، وعلى معهد التمثيل الذى كانت عاصفة قوية قد قامت حوله، ودار نزاع مرير بين خصومه وأنصاره حول الغائه أو بقائه، انتهى بالالغاء الفج.

وكان الريحانى قد استفتى فى أمر المعهد، فأمسك العصا من الوسط، لم يقل بالالغاء ولم يشر بالابقاء. ثم عاد الفنان الكوميدى الى دنياه الخاصة، فوجد فى المعهد وفن تمثيل الدرام مادة خصبة للفكاهة قرر أن يستخدمها على النحو التالى:

(١) يتكرر هذا الاتهام الظالم فى مسرحية: استنى بختك.

يدخل عنانى فيجد عكوش مشغولا بالقاء مقطوعة تمثيلية من نوع الدرام:

عكوش: أيتها الملائكة: انشرى أجنحتك البيضاء وظللى جثمانها الطاهر، لقد كانت حملا وديعا، افتحى أبوابك أيتها السماء وأستقبليها يا أشعة الشمس، آه، فقدتها، فقدتها الى الأبد، آه.

عنانى: خبر اسود! ايه الحكاية؟ هوه ايه يا اخويا اللى فقدتها؟ انما ده يبقى مين؟ يكونش قريب سليمان بك؟ يا حفيظ ده هالك نفسه من العياط، ياسيدى الافندى، ولا مؤاخذة حاجة بتوجعك؟

عكوش: لقد ماتت، ماتت، ماتت (يبكى).

عنانى: ايه؟ ماتت؟ لا اله الا الله، معلهش، ما يجيش منه، دى أعمار، ودى أحوال الدنيا، مين هيه اللى ماتت يا ترى؟ أمر ربنا، ما تزعلش روحك، كانت صغار المرحومة؟

عكوش: فى الرابعة عشر.

عنانى: ياولداه! حاجة توجع، الله يكون فى عونك، دنيا وحشة، سن ١٤.

عكوش: ماتت ميتة أليمة.

عنانى: ياولداه! وكانت عيانة المرحومة والا ... ؟

عكوش: اشتد بها الداء، وطغى عليها المرض، وكم تأوهت ولا رحيم، وكم صاحت ولا مغيث، فأخذت روحها وهى تصرخ فى طلب الماء، كوبة من الماء ما نالتها المسكينة، فأسلمت النفس الأخير وهى عطشانه.

عنانى: يا حفيظ يارب، سلام قولا من رب رحيم، ده شيء يقطع القلب، كباية ميه ما تطلهاش؟ ما فيش ليمونادة؟ ما عندهمش حنفية؟ الله يجازيهم!

عكوش: لهفى عليك ايتها الراحلة، تموتين وأنت تصرخين من ألم العطش والجوع، كسرة خبز، كسرة خبز فقط، وفقط كسرة خبز يابسة، تنالها الكلاب فى الطريق، ينالها الشحاذون، وأنت يا زهرة البساتين قضيت نحبك تتلوى احشاؤك من الفاقه، وفاضت روحك وأنت تصرخين: كسرة خبز، يا أيها الرحماء! حرمت حتى من العيش، لهفى عليك (يبكى) آه، آه.

عنانى: يا لطيف ألطف! حاجة تصعب على الجماد، ياسيدنا الافندى، من فضلك، أنا راجل قلبى ضعيف تموت جعانه يا اخواتى؟ ينعل أبو دى دنيا، شقة عيش ما تطلهاش؟ الله يرحمها، ويجعل أراضيها الجنة، وعن اذن حضرتك ... هيه تبقى مين بقى؟

عكوش: هى ... هى ابنة شرلمان.

عنانى: شرلمان؟ الله يصبر قلبه! دى لازم من العائلات الكبيرة، صعبان عليه شرلمان ده! انما شرلمان ده، أنا زى اللى سمعت عنه!

عكوش»: آه، وكمان آه، وداعا ايتها الحياة، سأموت، انتهت الرحلة، انتظرينى فى المساء، ها أنا صاعد اليك، اننى ملاقيك، وداعا يانور السماء، ان عينى لن تراك بعد الآن (يبكى) آه، آه، آه.

عنانى: يانهار اسود! الراجل ماله؟ ودى مصيبة ايه اللى ما كانتش ع البال دى،

ياسيدنا الأفندى، يا أخينا، فوق انا فى عرضك، أنا جتتى اتلبشت، نشادر يا عالم، اتير ياوليه ياكتوره، الراجل بيرفض، ياسيدنا الافندى، ياحضرة الفاضل (يأخذه بين ذراعيه) انت يا أخينا: ما هذا السكوت؟

عكوش: (يتنبه) واه، واه!

عنانى: ينعل أبو دمك، واه ايه وبتاع ايه؟ طلعت على جتتى البلا، فوق لنفسك شوية، فوق، الموت علينا حق يا أخى، البقية فى حياتك وخلاص. هوه مش مخلف غيرها شارلمان ده؟

عكوش: (يقبض على زور عنانى).

عنانى: دهده، زورى ياسيدنا الأفندى.

عكوش: آه، آه.

عنانى: يانهار اسود، ياهوه، يا عالم، ياللى هنا!

عكوش: انت الجانى وسوف أقتلك شر قتلة، كما جنيت عليها يا شقى.

عنانى: الله! الراجل حصل له جنون، يا جدع انت اعقل، مين هوه الجانى ياطور، أنا عنانى، عنانى.

عكوش: (يخرج مطواه) بحد هذا السيف سأقطعن جسدك إربا إربا.

عنانى: لا، لا، لا، دى حاجة وحشة، الراجل ده عنده نوبه عصبية بطالة خالص، يانهار اسود، جاى ياهوه، انت ياسليمان بك، انت ياوليه، يا عالم، يا ناس، الحقونا (عكوش يضحك).

عكوش: اتمنى ما اكونش أزعجتك!

عنانى: يخرب بيت أمك، بس انت مزعل نفسك زيادة عن اللزوم، هيه المرحومة ماتت قريب؟

عكوش: من خمسمائة سنه ...

عنانى: بس؟! من خمسمانه سنة بس؟ وبتعيط عليها لدلوقت حضرتك؟ وفاكر انك عاقل؟

عكوش: اهى دى البراعة فى التمثيل.

عنانى: تمثيل؟!

عكوش: محسوبك، ولا فخر، الأستاذ عكوش الطالب بالمعهد التمثيلى الأهلى: كونسر فتوار اجبسيان، ودى القطعة اللى انتخبتها علشان القيها فى الامتحان النهائى.

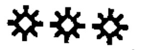
✲✲✲

ترتبط مسرحية «اموت فى كده» بمسرحية «البرنسيس» ـ التى كانت المحاولة الأولى لكتابة الكوميديا الانتقادية فى مسرح الريحانى ـ بأكثر من رابطة. هناك البطلان فى كل منهما، وأحدهما ـ عنانى ـ هو توضيح وتطوير لشخصية الآخر: حسنين. وهناك موضوع تعلق البطلين بفتاتين من بنات الشعب تحاول كل منهما أن تتجاوز حدود طبقتها بالتطلع الى ما هو

أعلى، فتحظيان بمقت البطل، الذى يبقى أمينا لطبقته ولوضعه الاجتماعى، فلا تلبث البنت فى كل مسرحية أن تصحو لنفسها، وتنضم الى حبيبها، وتعود الى طبقتها. وهو موضوع ظل يشغل الريحانى ويراوده، حتى عاد الى استخدامه بطريق انضج وأكثر اقناعا فى مسرحية «حكاية كل يوم» التى نتحدث عنها من بعد.

غير ان مسرحية «اموت فى كده» تمتاز عن «البرنسيس» بعلو النبرة الانتقادية فيها، ان حسين وحبيبته عيوشة فى مسرحية «البرنسيس» لا ينقدان الطبقة العليا، وانما يكتفيان بتأكيد انتمائهما لطبقتهما، وحبهما لما تمثله هذه الطبقة من قيم، رغم فقرها وشقائها، والنغمة التى يصدرها الاثنان تتلخص فى عبارة: «انتم فين واحنا فين!» وهى تعبير عن الانكسار والاستخذاء امام الطبقات العليا.

أما فى مسرحية «أموت فى كده» فإن السادة يتعرضون لنقد واضح، من كل من عنانى وكتوره الخادمة اللبنانية غير أن هذا النقد لاذع فقط وليس ثورياً، هدفه أن ينتبه السادة إلى اخطائهم فيسارعوا إلى اصلاحها. وهذا هو الموقف الذى ظلت تلتزمه كوميديا الريحانى من الوضع الاجتماعى حتى النهاية، وهو موقف شكل لهذه الكوميديا صيغتها الفنية، ورسم حدود قدراتها وتطلعاتها، وجعل بطلها الدائم، الغلبان المدهوس، الكثير الكلام، القليل البخت، يعرض موقفه عرضاً واقعيا فى الفصل الأول، ثم ينتابه تغيير اجتماعى مفاجىء فيما يتلوه من فصول، يلقى به فى أحضان السادة، محباً أو زوجاً، أو وارثاً لثروة جاءته من حيث لا يحتسب، ولكنه مع هذا متمسك بقيم الطبقة التى جاء منها، حريص على تأكيد هذا، فيصبح والأمر كذلك مندوباً للطبقات الشعبية لدى السادة، يؤكد لهذه الطبقات حقها وقدرتها على العيش كما يعيش الأكابر، وهكذا يتمتع الفقراء بثروة الاغنياء، ولا يهتز الكيان الاجتماعى ويبقى باب الأمل مفتوحا، بطريقة فردية. لكل سعيد الحظ فى أن ينتشله القدر من الوهدة ليضعه فى القمة.



الفصل التاسع

الريحاني:
الهزل يتحول إلى كوميديا

فى عام ١٩٣٢ أراد الريحانى أن يدعم الخط الكوميدى الانتقادى الذى بدأه - بقوة - فى مسرحية «اموت فى كده» فقرر أن يتخلص من المشوقات والمشهيات التى حفلت بها تلك المسرحية: من شخصيات غريبة، ولهجات متنافرة، وانغماس فى قصص الحب غير المشروع، وحياة الليل، ومغامرات الغرام، والرقص والغناء، وأن يتجه من فوره إلى لب الكوميديا الانتقادية بلا تحابيش.

وكان قد قرأ مسرحية لكاتب فرنسى اسمه «مارسيل بانيول» بعنوان «توباز»، فأعجب بها كثيراً، ووجد فيها ضالته، إذ أن المسرحية الفرنسية تدور حول مدرس متواضع خجول، شديد الشرف، لا يتنازل عنه مهما كانت الظروف، أى الشخصية ذاتها التى كان الريحانى يقدم للناس فنه من خلالها. ويجد المتعاملون مع المدرس الفرنسى أن هذا الشرف شديدالوطأة عليهم، فيقرروا طرده من المدرسة، ومن ثم يقع المدرس بين براثن عصبة من الاشرار، ويصبح من بعد أداة لهم، وينجح فى عمله الجديد بفضل تأييد عشيقة زعيم العصابة له، فينال نيشاناً تقديراً له، ويثق بنفسه، ويصبح مجرماً لطيفاً، هادىء الأعصاب لا يتردد فى عمل شىء، ولا يؤاخذه ضميره على شىء.

من هذا الموضوع اقتبس الريحانى مسرحيته «الجنيه المصرى» التى تدور أحداثها حول مدرس إسمه ياقوت افندى متواضع، خجول، شديد الشرف، يعمل فى مدرسة أهلية، ويصر على أن يقول الحق، الحق وحده مهما كانت النتائج، فينتهى به الأمر إلى الطرد من المدرسة، والفقر والتشرد.

ويكسب ياقوت قوته من بعد بإعطاء دروس خصوصية لتلميذ صغير تعمل خالته شريكة لمدير شركة خرب الذمة ويحدث أن يطرد هذا المدير مساعداً له كان يسهل له عملية نهب أموال الشركة عن طريق التدليس والتزوير، فيقع ياقوت أفندى تحت إغراء كبير وخطير - بالمال حيناً وبمفاتن الخالة حينا آخر - حتى يرضى بأن يلعب الدور القذر الذى كان يلعبه المساعد المطرود. ويأخذ ياقوت أفندى فى الاندماج التدريجى فى اللعبة القذرة، ولا يلبث أن يسيطر على وقائعها، ويصبح المدير الحقيقى للشركة، ويقرر أن ينفصل عن المدير وشريكته ويفتتح له مكتباً خاصاً، ويتحول إلى رجل مجتمعات برىء، ومجرم لطيف هادىء الأعصاب، لا تطوله يد القانون، لأنه يحسن تدبير كل شىء. وفى النهاية يخسر ياقوت أمواله الحرام كلها فى البورصة، ثم يعود إلى حياة الشرف من جديد.

هذا هو الموضوع الجرىء الذى قرر الريحانى أن يقدمه على المسرح، دون أن يحسب حساباً لقدرة جمهوره على ابتلاع هذه الحبة المرة كلها، بلا غلاف واق وسميك من السكر.

إنها كوميديا مرة، تهاجم النظام الاجتماعى من أساسه هجوماً وحشياً، وإن بدا هادئاً على السطح، تسب المجتمع كله وتقول له: إن الفقير لا يملك أن يعيش شريفاً، وإن المجتمع لا يقدر إلا اللصوص، وأصحاب الأموال، وإن الذكاء لا يعترف به أحد إلا إذا وضع فى خدمة الإجرام. هى كوميديا ثورية ساخرة من النوع الذى قدمه «شارلى شابلن» من بعد فى فيلم «مسيو فردو» حيث جعل السفاح قاتل النساء إنسانا مهذباً لا يتطرق إليه الشك فى أن ما يقوم به من قتل وسرقة لاموال النساء هو بعض من النشاط الاجتماعى الذى يمارسه المجتمع كله بأشكال مختلفة يضفى عليها طابع الشرف. كما قدمها برنارد شو من قبل فى مسرحيات مثل: «حرفة مسز وارين» و «بيوت الأرامل»، حيث يصور شو، الدعارة وسرقة أموال الفقراء على أنهما نشاطان محترمان، مثل سائر النشاطات فى المجتمع الرأسمالى.

فاذا أضفنا إلى هذا المضمون الثورى أن الريحانى لم يستعن هنا بالموسيقى والأغانى والتطور الميلودرامى، والحدوتة الفانتازية - لم يجعل بطله ياقوت أفندى يكسب ورقة يا نصيب، أو يتزوج من أسرة ثرية، لكى يحل مشكلته الاقتصادية - كما يحدث فى سائر المسرحيات من قبل ومن بعد - أدركنا لماذا لم تنجح هذه المسرحية حين عرضت أول مرة. إنها كانت اجرأ من أن تتقبلها عقلية أوائل الثلاثينات فى المسرح المصرى. والدليل على هذا أن المسرحية ذاتها حين عرضت فى أواخر الاربعينات لقيت نجاحاً كبيراً لم يكن ينتظره الريحانى الذى عرض المسرحية إذ ذاك على سبيل التجربة، ففوجىء بالنجاح الكبير كما سبق أن فوجىء بالفشل الذريع.

والطريف أن مسرحية «الجنيه المصرى» وجدت من يهاجمها لدى العرض الأول على أساس أنها هى بذاتها مسرحية قدمتها «فرقة مصطفى أمين وعلى الكسار» على مسرح كازينودى بارى عام ١٩١٨ بعنوان «بعد ما شاب ودوه الكتاب» مع تغيير طفيف هو أن نجيب الريحانى مثل فى مسرحية «الجنيه المصرى» دور المدرس، بدلاً من أن يمثل دور التلميذ

كما فعل مصطفى أمين فى مسرحية «بعد ما شاب»[1].

غير أن الريحانى ما لبث أن امتص الصدمة، وعمل على التخفيف من وقعها على نفسه وعلى فنه بوسائل مختلفة، منها تلك الرحلة التى قام بها فى الشمال الافريقى فى عام ١٩٣٣ وعاد منها وقد شفى النجاح الذى لقيه هناك كثيراً من جراح نفسه.

ومنها العودة إلى تقديم مسرحيات تحوى كل عناصر الأوبريت على أن يضيف اليها الفنان ما كانت نفسه تصبو إليه من نقد اجتماعى من نوع أو آخر، وأنضج مثل لهذا النوع من الأوبريت هو مسرحية «حكم قراقوش» التى قدمت حوالى عام ١٩٣٣. ومنها العودة إلى المسرح الاستعراضى، بطريقة أقل الحاحاً على الرقص والغناء، وأوفر اعتماداً على الفكاهة الشعبية بكل مقوماتها، كما حدث حين قدم الريحانى وبديع خيرى مسرحية «الدنيا على كف عفريت» التى قدمت عام ١٩٣٦.

وسنعرض للمسرحيتين معا بشىء من التحليل.

✲✲✲

وفى مسرحية «حكم قراقوش» يقدم نجيب الريحانى أوبريت فعلية من تلحين «زكريا أحمد»، يتمثل روح الأوبريت فى قصة المسرحية ذات السمات الخرافية - قصة الكاتب الفقير بندق أبو غزالة، الذى يضيق بما فى المجتمع من ظلم، ويتحرق شوقاً لكى يخلص الناس مما يعانونه من شقاء، ويتمنى لو استطاع أن يحكم سبعة أيام، حتى ولو شنقوه بعدها، فيسمعه قراقوش، ويقرر أن يوليه الحكم سبعة أيام فعلاً، على أن يقتله فور انتهائها، وذلك لأنه تجرأ وعرض بحكم قراقوش.

وبالطبع يدير بندق شئون الحكم بالطريقة الكوميدية المتوقعة من أمثاله، ممن يتمنون ولا يقدرون، فهو مجرد ساخط حسن النية، لا مواهب حقيقية له، سوى حبه للحياة، ولمتاعها، وللثراء والنساء، أجمل ما فيها! هو فى الواقع كشكش بك، وقد ترك زيه التقليدى، وتخفى فى زى بندق أبو غزالة، هو - كالعمدة - ضعيف أمام النساء، ما أن تظهر له جميلة فتانة اسمها الأميرة شمس، وتطلب إليه أن يقتل غريماً لها، حتى يجد نفسه منساقاً إلى ارتكاب الجريمة دون وازع حقيقى، ولا رغبة، ولا مقاومة.

وهو فى تصرفاته لا يرقى كثيراً عن عقلية العمدة حين يقال له هذا حامل سيفك البتار، وهذا حامل أموالك، يصرف حامل السيف، لأنه لا ينوى أن يقتل أحدا، ويقبل على حامل الأموال، وهو يسأل: ألا يمكن لمن فى مقامه أن ينعم بهذه الاموال على نفسه؟ويروح يحشو جيوبه بالمال، حين يقال له إنه حر التصرف فى أموال البلد! وهو محب للحياة لدرجة

(١) المحرر الفنى لمجلة الكشكول، عدد ٥٥٢ - ١١ ديسمبر ١٩٣١.

التخلي عن كل مظاهر الشهامة فى سبيلها، يحمل إلى المشنقة وهو يبكى علناً، فيقول قراقوش إنه مستعد لإطلاق سراحه، لو تطوع أحدا بأن يحل محله فى حبل المشنقة فيروح بندق يرجو الناس أن يظهروا مروءة ويبرزوا واحداً منهم يفتديه بحياته!

هو إذن المهرج المهزار، الذى ينقد الناس ويقرعهم إلى الحد الذى لا يجلب عليه سخط أصحاب السلطان. الحدود التى وضعها لنفسه هى: ألا يموت، ألا يضار، ألا تقع له كارثة تسلبه رزقه الضئيل، وفى داخل هذه الحدود، هو راغب فى تحسين الحياة والأوضاع، وهو مصر على التمسك بالشرف، وهو مستعد لقول الحق. وفى داخل هذه الحدود أيضاً ينقد بندق أبو غزالة كثيراً من مساوىء المجتمع، مجلس الأبحاث العليا فى مجتمع قراقوش، المكون من فارغى العقول والبلهاء والجهلة. مظاهر الملك وأبهته الفارغة، سخافة عقول المحيطين بالسلطان ونفاقهم وجهلهم... الخ.

ولكنه لا ينقد السلطان نفسه إلا فى لحظة تهور عارض، بل إنه ينصح للسلطان أن ينقذ نفسه من المحيطين به، أن يكنسهم - على حد تعبيره - قبل أن يصحو الشعب يوماً ويكنس السلطان. وهو فى الفصل الأول من المسرحية يهاجم الأغنياء هجوماً واضحاً ويعلى من قدر الشعب العامل بهذه العبارة الملتهبة: «هوه مين غير بندق وأمثال بندق اللى من عرقهم ومن دمهم بتكنزوها سبايك سبايك ياكوابيس الشعب».

ولكن هذا الهجوم موجه بطريقة كوميدية وعارضة إلى شخص كوميدى يثير الضحك أكثر مما يثير السخط وهو التركى الجلف: كشك أغا، وعلى كل حال فقد جرى قلم الرقيب على العبارة، فيما يبدو، فاستبعدها وترك ثورة بندق فى حدودها الضيقة المعتادة: كراهة شخصية لرجل أحمق وجاهل ومتسلط.

.هذا هو الحد الذى قدر نجيب الريحانى وبديع خيرى انه مأمون بالنسبة لهما، فبلغاه فى نقد المجتمع، ثم حرصا على أن يخففا من وقعه فوضعاه فى قالب الأوبريت الذى يسلب النقد فاعليته الحقيقية، ويجعله مقبولاً وغير ضار فى وقت واحد[1] وقد حرص الكاتبان على هذا التخفيف، لا لتوقى بطش السلطات وحسب، بل للحصول على رضا الجمهور كذلك، الذى اثبتت تجربة مسرحية «الجنيه المصرى» انه أقسى من السلطا ت فى بعض الأحيان، فهذه - على الأقل - قد سمحت بعرض المسرحية رغم كل مرارتها ونقدها الشامل، بينما قاطعها الجمهور ولم يجد فيها ما اعتاد أن يجده من حلاوة لا تشوبها مرارة.

وإلى جانب الاوبريت، استخدم بديع ونجيب بعضاً من البضاعة الفنية المعروفة فى الكوميديا الشعبية، مثل الشخصيات المتنافرة الغريبة التى نجدها فى مجلس الأبحاث الاعلى: طرقعنجى أغا، سلحدار الدولة، ذو الضوضاء والعقل الفارغ، والسيد جرجار

(١) المحرر الفنى لمجلة الكشكول، عدد ٥٥٢ . ١١ ديسمبر ١٩٣١.

السنجابى معدى كرب، قاضى قضاة السلطنة المصاب بالعمى الشديد، والذى يصر - مع ذلك - على الترحيب ببندق أبو غزالة (اسمه الآن: قرا زاده ادرنلى أو غلى أغا!) والسيد مفتاح أبو طيرة الكردانى، عبقرى الانشاءات الهندسية الذى يقترح مصادرة أجسام الموتى، إذا رفض أهلهم دفع ضريبة الموت، وحجة الفصاحة والبيان السيد سحبان القلنطيطى ذو الالفاظ الصخرية التى تناثرت من فمه كالانهيارات الجبلية.

يضاف الى هؤلاء شخصيات العالم السفلى التى نجدها فى الفصل الأول، المجرم زردق الذى يبحث عبثا عمن يشهد له شهادة زور لاخفاء جريمة ارتكبها، ويتحسر على ما كان يقوم به من خدمة الاخوان بحوالى عشرين شهادة زور فى اليوم، ووطواط الجرسون الشعبى اللمض، الذى يعتمد على ذكائه وخفة يده وسرعة خاطره فى الحصول على ثمن المشروب، والفحل صاحب خان مرجوش، الفتوة المجرم وتاجر الجوارى ثم كشك أغا المتغطرس التركى التقليدى وتابعه الذليل بندق أبو غزالة.

كما استخدم الكاتبان حيلة الانقاذ الميلودرامى فى آخر دقيقة، لبث التشويق وامتاع الجمهور وإسعاده، وذلك حين جعلا ابنتى السلطان تفتديان بندق أبو غزالة بروحيهما وهو على بعد ثوان من الموت، وأفادا من حيلة معروفة فى الكوميديا الشعبية، حيلة تحدث عاشق مع معشوقته عبر طرف ثالث لا يدرى انه يستخدم وسيلة غرام، وحين يكتشف الامر يحتج - عبثا - وقبل هذا كله، أرضى الكاتبان جمهورهما بأن أعادا اليه بطله التقليدى كشكش بك بروحه وشحمه ولحمه، وإن كانا أعطياه اسماً جديداً ورداء مغايرا.



كل هذا فى عام ١٩٣٣ أو حوله.

وفى عام ١٩٣٦ أخرج الريحانى وبديع خيرى مسرحية «الدنيا على كف عفريت» وفيها يحشدان فى صعيد واحد جمعاً كبيراً من شخصيات المسرح الشعبى، التاريخية منها والحديثة، ويجعلان كشكش بك يتنكر فى زى عمدة اسمه حمودة، ثم يعاود الظهور فى القرية والمدينة معا: أسداً فى القرية بين رعيته من الفلاحين السذج، وهزؤاً فى القاهرة بين طويلات اللسان من الراقصات وفنانات «الفتح» بالاضافة إلى محترفى النصب من الرجال على اختلاف أشكالهم.

غير أن الجديد فى هذا الجو اللاهى الذى خبرناه من قبل فى مسرحيات الفرانكو - آراب أن المشاهد التى تدور فى القرية تحوى بعضاً من ألوان النقد الاجتماعى. ذلك أن المسرحية تتخذ من محاكم الخط الريفية وسيلة لنقد ما يدور فى الريف من ألوان المساخر والمظالم والتحيزات. هناك بالطبع العمدة الذى يسيل لعابه لمرأى كل امرأة، فيتنازل فى سبيل الرضا النسائى عن أى شىء وهناك عضوا اليمين والشمال فى الحكمة، وهما ليسا أقل ترخصاً أمام

النساء من العمدة، ولا هما دونه فى تفضيل المصلحة الخاصة على المصلحة العامة، إذا ما تعارضت الأولى مع الثانية. وهناك العجوز الذى يتزوج من صبيتين هما فى سن ابنتين صغيرتين له، فيضطرهما اضطرارا إلى التطلع إلى شباب الجيران! وهناك تاجر القطن اليونانى الذى يستصحب زوجته الجميلة فى صفقاته، ليغرى بها البلهاء من أمثال العمدة على بيع أقطانهم بالثمن البخس. وهناك الجزار الذى يضبط بتهمة البيع بأكثر من التسعيرة، فاذا ما دفع بأن لحمه يؤكل حقا بينما لحم غيره «كاوتش» وانه مستعد لإهداء المحكمة خروفاً لزوم المعاينة، قبلت المحكمة من فورها هذا العرض اللذيذ، وأخلى سبيل الجزار. وهناك الخفير الجعجاع الذى يفلت منه المتهم رغم طول شواربه ـ هؤلاء وغيرهم يتخذهم المؤلفان وسيلة لنقد أحوال الريف ـ نقدا هيناً لا تضار منه السلطة الأكبر، لأنه لا يتجاوز القرية ولا أشخاص المقيمين فيها فالشر فى الريف مصدره الريف وسكانه ولا أحد سواهم!

ولكنه نقد على كل حال، ووجوده هو الذى يجعلنى أعتبر هذه المسرحية نوعاً من الجسر عبرت به كوميديا الاستعراض عند نجيب الريحانى البرزخ الذى يفصلها من كوميديا النقد الاجتماعى. غير أن للمسرحية عندى أهمية أخرى بالنظر إلى أنها تثبت إنه حتى فى هذا التاريخ المتأخر عام ١٩٣٦ وبعد ظهور مسرحيات أكثر قرباً من الكوميديا الانتقادية مثل مسرحية «الجنيه المصرى» و «أموت فى كده» عام ١٩٣١، تثبت أن كوميديا الريحانى كانت لا تزال مشتبكة مع ومعتمدة على الكوميديا الشعبية وعلى نمر المسرح المرتجل، حتى أواسط الثلاثينات، أى على بعد زمنى قصير لا يزيد عن خمس سنوات من مسرحيات النضوج من أمثال مسرحيات «الدلوعة» و «حكاية كل يوم» و «الا خمسة» (أوائل الاربعينات).

ومن هذه الجهة تعتبر مسرحية «الدنيا على كف عفريت» مخزناً عاماً لكوميديا الريحانى، يحفل بالشخصيات الجاهزة، والمواقف الفكاهية التقليدية، وبالحيل الكوميدية المعروفة ـ وكلها معدة للاستعمال الفورى كلما اقتضت الضرورة، وسنجد عند تحليل بعض مسرحيات مرحلة النضوج أن الريحانى وزميله بديع خيرى كانا يفيدان بطريقة متصلة من هذا المخزن، مما جعل أثر الكوميديا الشعبية يمتد بوضوح الى آخر مجراهما الفنى المشترك.

فى المسرحية نجد الكاتب القبطى التقليدى «تادرس» الذى يجمع بين الدهاء والسذاجة، ويرضى بالظلم المادى الظاهر، ولكنه لا يغفل قط عن مصالح له أخرى، غير الراتب الذى يتناوله من مخدومه، وسنجد هذه الشخصية فى مسرحيات ريحانية لاحقة، بينها مسرحية «لو كنت حليوة» حيث الكاتب غبريال مسحوق مضيق عليه فى الظاهر من مخدومته التركية يلدز، وان كان هو فى الحقيقة السيد الآمر المتسلط عليها.

وهناك الشامى مخلوف، وهو أيضاً تقليدى فى مزاجه النفسى الذى يجمع بين سلاطة اللسان والصفاقة، وشىء من السذاجة، ومهمته فى المسرحية أن يبشر العمدة حمودة بأن هناك احتمالاً لثروة يمكن أن تكون من نصيبه، ومن ثم يصحبه إلى القاهرة لمطاردة هذه الثروة.

ومن الغريب أن الريحانى يجعل شامياً آخر هو جورجى فيليب قسطندى رسول بن ضومط، من جبل لبنان بشيرا بثروة طائلة تهبط على شحاته أفندى «نجيب الريحانى» فى مسرحية «لو كنت حليوة». وشاميا ثالثا هو نيقولا بشاروش. مصدرا لوعد بثروة كبيرة يملك هو تفويض اعطائها لمن يشاء، وذلك فى مسرحية «استنى بختك».

إلى جانب هذا، هناك الشخصيات الشعبية التى استحدثها المسرحى الهزلى وهى، إلى جوار العمدة الهلاس، وتابعه المطيع المضحك زعرب: الشاويش الساذج، المهمل، المتظاهر بالهمة، الغبى، المدعى الفهم و «الفرنجة»!

والممثل التراجيدى الذى يعيش أدواره المختلفة فى واقع الحياة، علاوة على معايشتها على المسرح، وقد مر بنا نموذج منه: عكوش فى مسرحية «أموت فى كده».

والخواجة اليونانى الذى يريد أن يثبت بكل وسيلة ـ مضحكة! ـ أنه ابن بلد، وأنه يفهم فى كل شىء، ويعرف كل الناس، الخواجة استاورو، الذى هو الأصل الواضح للخواجة بيجو فى كوميديا «ساعة لقلبك».

والمحامى «الفصيح» المتلعثم الذى يبدى استعداده للمرافعة فى أية قضية، ولدى أى محكمة!

والأرتست «القطاعة» التى تبتكر الحيل ابتكاراً حتى تنظف جيوب العملاء من أية عملة، صغرت أو كبرت، وسنجد نماذج أخرى منها فى مسرحيات لاحقة، أوضحها الأرتست عزيزة فى مسرحية «استنى بختك» التى تنجب من ابن الباشا ولداً غير شرعى، ثم تلقيه القاء فى وجهه، فيضطر هذا إلى نسبته زورا الى شحاته افندى، الشخصية الغلبانه قليلة البخت، التى أخذ نجيب الريحانى يمثلها بعد كشكش بك.

ثم شخصية سائحة انجليزية تظهر بين الحين والحين فى مسرحيات الريحانى، وتقوم غالباً بدور صديقة الشخصية التى يمثلها نجيب الريحانى فى أية مسرحية، وقد مر بنا نموذج سابق لهذه الشخصية فى مسرحية «البرنسيس» حيث السائحة الامريكية مس جاكسون تقع فى غرام حسنين (نجيب الريحانى) وتريد بكل وسيلة أن يصحبها إلى امريكا لتتزوجه.

وسنلقى نموذجاً لاحقاً لهذه الشخصية فى مسرحية «حكاية كل يوم» حيث الانجليزية مس اسبرنج تقع أيضاً فى غرام صلاح (نجيب الريحانى) وتريد أن تتزوجه وتسافر به إلى انجلترا.

والأستاذ برجل المحامى الشره الخرب الذمة، وقد مر بنا نموذج منه فى مسرحية «ابقى اغمزنى».

والمسرحية إذ تعرض كل هذه الشخصيات المتباينة تتبع تقاليد الكوميديا الشعبية منذ

عهودها الباكرة، وتفيد من التنوع والتنافر فى خلق الضحك المطلوب. غير أن تكنيك الاضحاك ووسائله فى المسرحية أقرب إلى تقاليد الكوميديا الشعبية من هذا - أقرب بكثير. ففى الفصل الثانى يقوم موقف هزلى ممتاز، يقع أبو الشام مخلوف فى قبضة أربع من نساء البلد السليطات اللسان تصادف أن ألقت إحداهن بمحتويات حلة من مرق الدجاج من نافذة غرفتها، فأصابت أبا الشام وبللت ملابسه. ويحتج أبو الشام، فيبدأ فاصل الردح المشهور فى الكوميديا الشعبية، وهو فى المسرحية ردح جماعى، أبطاله النسوة الأربع، وضحيته أبو الشام. هذا هو المشهد:

امرأة: (من الشباك تدلق الماء) دستورك ياللى ماشى .

مخلوف: العمى، شو هايدى؟ يخرب بيتك، ما الك نظر؟ ما الك عينتين؟

امرأة: جرى ايه يا عمر؟

مخلوف: ما انى عمر يا بلا! مخلوف، مخلوف الشويخاتى، امبازى، الله لا يقشعك خير، امبازى.

برجل: ايه يا حرمة، قفطان الراجل غرقتيه، انتم جنسكم ايه، بهايم؟

امرأة: لا، اما اقول لك، ما تقبحش، قفطان الراجل؟ صلاة النبى على قفطان الراجل! خسرتله الردنجوت، موش كده؟ تلفت له بدلة التشريفة! دى ممسحة البلاط اللى عندى انضف من قفطان الراجل.

مخلوف: الله يمسحك مسح، لغمطتى الامباز تبعى بالزفت والوحل وما بتخجلى، وعما بتقلى حياك؟ شو كان بدك يابنت الملعونة؟

امرأة: امشى، ملعونة فى عينك، لا ما تلبخش، لم لسانك.

مخلوف: ايه، بأبعث لك تشكرات حارة من شان تكرمتى وقدفتينى بها الوساخة؟

امرأة: هس، قطع لسانك، قال وساخة قال.

مخلوف: شو بدك أسميه ياصرماية، ها الزفت اللى بقع هدومى؟ روح النعنع؟ اكسير الفل؟

امرأة: شمها، جاتك نايبة، شمها، مرقة فراخ يامنيل.

مخلوف: اى، منيح، اذا كان فى نظر حضرتك مرقة الدجاج ريحة عطرية، انطرى نتفة تاغرق نافوخك بمرقة ديك رومى، يخرب بيتك، امباز جديد بيصير هيك؟ يالله، شو ها الجبلات الجعيدية!

امرأة: اخرس، جعيدية فى عينك، لا، أما اقول لك، ده أنا أنزل أرن البنتوفلى على اصداغك، ياراجل ياهلفوت، يا زحافة العنكبوت، يا زبالة بيروت، يا مكولب يا مدولب، يا أبو مناخير بلولب، يا طبيخ وحمضان، ياكرات ومرضان، يا عجين وبايت، ياضلم ياعتم.

مخلوف: شو ها القصيدة البليغة؟ شو ها الاوزان الساحرة؟ يحرق ميتينكم.

برجل: تعالى، ما احناش قد دول.

امرأه ٢: (تفتح الشباك) جرى ايه يا اختى؟

امرأه ١: با أدلق الحلة فضلة خيرك، قال ايه طرطشت قفطان الراجل

مخلوف: ايه، بمية عما، مية زفت، بمية فراخ.

امرأة ٢: اسم الله ياكبة، كان لازم تطرطشك بليموناته وتكون متلجة، جاتك نيلة، مية فراخ ولا هيش عاجباك؟

مخلوف: يابنى آدمه، يابنى معزة، يا بنى جاموسة دلقتيها على امبازى، ما دلقتهاش فى فمى!

حرمة٣: (تفتح شباك آخر) جرى ايه يازهرة؟ ابن قروية مين اللى بيخانقك؟

مخلوف: وليه ... اتحشمى، يخرب بيتك!

حرمة ٢: آل يا اختى سكينة بتدلق الحلة طرطشت عليه مية فراخ.

حرمة ٣: لا غلطانة.

مخلوف: ايه، ماهيك ياخيتى، ماهيك بنت الحلال؟

حرمة: لاهيك يا بلح الشام!

مخلوف: بلح يرد المية فى بلعومك.

حرمة ٣: النوبة الجاية تدلق عليك بلاص عسل، تدلق عليك سلطانية خشاف، ياخى جك نيلة فى امك، مرقة فراخ مش عاجبك؟ هوه انت طايل مرقة نابت؟

مخلوف: يالله، شو ها المجموعة القرداتية؟ هولاك شو جميعهم فى شارع واحد؟ يحرق ميتينكم!

حرمة ٤: (تفتح شباكها) يوه، كفى الله الشر، جرى ايه يا زليخة؟

مخلوف: الله يعدم حسك وحس زليخة بيوم واحد بأتعجب كيف بيطلعو من الشقوق مثل السحالى!

حرمة ٣: قال يا أختى سكينة بتدلق الحلة، اسم الله على خيرك، طرطشته بمية فراخ.

حرمة ٤: ياندامة.

مخلوف: ندامة تاخد أجلكم، امبازى!

حرمة ٤: مية فراخ؟ ليه، هيه دى تتدلق الا على العزيز الغالى؟ ما فيش مية نار؟ ما فيش مية رصاص؟ مافيش مية دقة؟ يا خى جاك وجيعة، مرقة فراخ مش عاجباك؟

مخلوف: ولاك، سكرى تمك، يا عقربة، ياكهنه، يا ابريق بلا تم، يا ترابيزة بلا أجرين، يا قنينة بلا فله، يا جزمه بلا رباطات.

حرمة ٢: هس، يا جلياط، يا قصاقيص الخياط.

حرمة ٢: يا اصفراوى، يا سحراوى، يا بطيخه مارى.

حرمة ٣: يا شو الناس، يا قفة قلقاس، يا شعر بلا راس.

حرمة ٤: يا سحنة مقشورة، يا بتاع العاشورة، يا خلقة الخنشورة.

الأربع: يا بو، يا مرم، يا داهية تلم، يابو عينين حجارى، يا نافد ع المجارى، يا بوابة الانتيكخانة، يا سقط السلخانة، يا فيدو.

مخلوف: العمى! هايدى مجمع لغوى بالقباحة.

برجل: يالله يا أخى، احنا فى جهنم.

مخلوف: ايه، ما بخمن جهنم تكون هيك! الزبانية بذاتهم ما بيقدروا يوجدوا ها الالفاظ المنقاية من كل عربخانة تنقه. يخرب بيتكم، ولاك يا صرماية، يا ابرة مصداية.

برجل: يا سيدى فوت، ما حناش قد دول، ما احناش فاضيين، قدامنا اشغالنا، الراجل حمودة يمكن يكون بيدور علينا.

مخلوف: ايه، صرمايتى على حمودة، وعلى واقعة حمودة، امبازى! (يخرجان).

حرمة ٢: غور، داهية تسمك، النبى انا كان طالع فى مخى علشان خاطر عيونك، انزل أمرمط بيه الأرض.

حرمة ١: حبيبة يا أختى، أجاملك ان شاء الله فى بهدلة عدوينك.

حرمة ٢: (مخاطبة من فى الداخل) سمى عليه يا بت الواد بيعيط (تختفى).

حرمة ٣: عندى ما جور أخضر مشروخ، كان يستاهل دماغه.

حرمة ١: قد القول يا حبيبتى، تعيشى!

حرمة ٣: يوه، الله، يندمك راجل، ما تقرصش! يوه، ديهدى، الله، ما تقرصش با اقول لك! اخص عليك! (تختفى).

حرمة ٤: تصدقى بالله؟ اذا كان طول كنت نزلت جبت لك فردة من شنبه.

حرمة ١: فيكى الخير يا عينى، التقلية ع النار، تقعدى بالعافية.

هذا المشهد هو فى الواقع مسرحية قصيرة مكتوبة بعناية واضحة لتسجل وتستغل ظاهرة الردح(١) فى الحياة الشعبية المصرية، وما تحويه من فكاهة، ونلاحظ أن المعركة تستجمع قواها تدريجا بدخول واحدة بعد الأخرى من النساء إلى الميدان، حتى إذا وصلن الى القمة أصبح الردح جماعيا، بعد أن كان مساهمات فردية متوالية(٢)

---

(١) أرجو أن يكون أحد المهتمين بالفولكلور فى بلادنا قد درس هذه الظاهرة. أو أن تتم هذه الدراسة فى المستقبل. وما سمعته وشاهدته من مظاهر الردح فى طفولتى يعد الدارسين بحصاد لا بأس به على الاطلاق!

فى باب الشعرية ـ مثلاً ـ كان الردح بين المتخاصمات يتم أحياناً على طريقة الملاحم. تستمر الملحمة أسبوعاً، ويصحب الردح بالالفاظ القاسية الدق على الطبلة والاشارات اليدوية الداعرة، وتندرج الشتائم فى خط متصاعد من القسوة حتى تصل إلى القمة فى اليوم الأخير وهناك تتجرد النساء من ملابسهن تماماً. علامة على التخلى عن أى مظهر من مظاهر الاحتشام، ووعداً بأن تصل المعركة إلى أعتى درجات القسوة.

(٢) يصف بيرم التوسى واحدة من مباريات الردح هذه بقوله: «وأسوأ ما كان يعرف عن نساء ذلك الحى، هو الشجار الدائم الذى كان يقع بينهن... فاذا اختصمن استمرت خصومتهن أياما وليالى. وإذا انقطعت فى النهار واصلنها فى الليل. وإذا انقطعت فى الشارع، واصلنها فوق أسطح المنازل، ولا يتحرجن عن كشف كل شىء، وتفصيل كل شىء بالأدلة والبراهين. كانت هذه المشاجرات عبارة عن مباراة بين اثنتين: أيهما أقدر على اختراع المعانى الخبيثة وصوغها فى قوالب بشعة... وللمتخصصات منهن اشارات بالاذرع والأصابع والحواجب ... تفوق فى مدلولها ما يقال على اللسان. وكانت لهذه المباريات مواعيد محددة وأماكن معينة... وعندما كانت تقام احداها، يعلن عنها فى الحى كله، فتأخذ نساؤه أماكنهن ليتفرجن عليها فى شغف واهتمام وليحكمن للبطلة المتفوقة فى ـ الردح ـ و ـ التشليق ـ. ويدور حوار بين المتفرجات:

ـ لا يختى منحده مش قد مسعده.

ـ ما تصلى ع النبى امال... بقولك مسعده تأكل عشرة زيها!.

من قصة حياة بيرم التونسى ـ اعداد عبد الفتاح غبن ـ الجمهورية ١١ فبراير ١٩٧١.

وسنجد أن كوميديا الريحانى ظلت تستغل الردح منذ بدايتها حتى النهاية، ونوعت فيه، هنا يدور الردح بين مصريات وشامى، وفى مسرحية «أموت فى كده» يدور بين شامية ومصرى، وفيما تلا هاتين المسرحيتين أصبح الردح يدور تارة بالعامية، وأخرى بالشعر الفصيح بين شخصين نصف مثقفين، مثلما يحدث فى مسرحية «٣٠ يوم فى السجن» حيث يتبادل أمشير أفندى (الريحانى) الهجاء بالشعر مع المحامى.

وإلى جانب الردح، تفيد مسرحية «الدنيا على كف عفريت» من نمر المسرح المرتجل، وبين فصول هذا المسرح فصل يحاول فيه الممثل أن يجمع بعض المعلومات عن بنت يزمع التزوج منها، فيتقدم ليسأل عنها واحداً بعد الآخر من المارة، وفى كل مرة يتعرض للاجابات السخيفة، أو للهزء به، أو للضرب أحياناً، هذا ما يحدث فى فصل شكلدم وشكلدمة(١).

وهذا فى الجوهر هو ما يحدث للعمدة حمودة فى المسرحية، إذ يحاول الاستدلال على عنوان المحامى برجل، الذى كان قد زاره هو ومخلوف فى قريته ووعداه بالثروة. إن العمدة يسأل عديداً من الناس، فيتعرض للمهانة فى كل مرة، يظنه من يسألهم شحاذا صفيقا مرة، ومرة أخرى بائع يا نصيب، وثالثة زبالاً جاء يطلب الزبالة، ومرة رابعة يقع فى براثن المحامى المتلعثم، وخامسة يطبق عليه اليونانى ابن البلد... وهكذا.

كذلك تفيد المسرحية من نمرة معروفة من نمر الكوميديا المرتجلة، وذلك حين يقع حمودة بين براثن أرتيست مستغلة، تمثل عليه أن لها زوجاً، وتجعل هذا الزوج يطب عليهما وهما فى بدء خلوة، فتطلب الأرتيست من العمدة أن «يعمل كنبة» وتفرش عليه الغطاء، وتطلب إلى زوجها المزعوم أن يجلس على «الكنبة» الآدمية، وهو مشهد فكاهى يتكرر فى فصول المسرح المرتجل.

وأخيراً، لا تهمل المسرحية ظاهرة القافية، كمصدر للفكاهة، فتجعل واحداً من العمد من رواد الملاهى يدخل فى قافية من جانب واحد مع العمدة حمودة على النحو التالى:

عمدة: تسمح لى بكلمة صغيرة من فضلك؟

حمودة: اتفضل يا أخينا اتفضل ... أف!

عمدة: من فكرى أنا اسمع كلامى وطلقها!

حمودة: أطلقها؟

عمدة: أيوه، لحسن طويلة عليك قوى.

حمودة: هيه ايه دى؟

عمدة: دقنك!...

حمودة: هزارك مالوش معنى، مالوش طعم، مالوش مناسبة، أنا مش جاى هنا عشان أخش معاك قافية، أطلقها وأجوزها! ما لك انت ومال دقنى؟

---

(١) راجع: الكوميديا المرتجلة، ص١٩٩.

عمدة: عدم المؤاخذة، يظهر أن بالك مش رايق، فكرك مشغول.

حمودة: مشغول وهلكان وكفران، وطالعة العفاريت على جتتى.

عمدة: كان الله فى عونك، كل انسان وله همه، تصدق حضرتك انى أخبط مشوار طويل طويل لحد هنا واسأل عليهم يقولوا لى خرجوا؟

حمودة: خرجوا؟ همه مين؟

عمدة: (يغنى) عيونك!

ولا يهم العمدة ما يناله من شتائم حمودة، ولا تنقطع محاولاته الدخول فى القافية، فلا يجد حمودة بداً من مشاركته أخيراً فى هذه الهواية الملحة.

عمدة: انت يا عمدتنا!

حمودة: عايز ايه يا زبالتنا؟

عمدة: مناخير جنابك ...

حمودة: مالها؟

عمدة: معطلة مشروعات التنظيم!

حمودة: ايه؟ طب دماغ حضرتك ...

عمدة: مالها؟

حمودة: نازلة فى التسعيرة (ضحك) ...

✲✲✲

كانت مقومات الكوميديا الريحانية قد اكتملت لبديع خيرى، ونجيب الريحانى، حين أخرجا للناس فى عام ١٩٣٧ مسرحية «لو كنت حليوة». هنا نجد الموقف الرئيسى فى الكوميديا الريحانية، موقف الرجل المسحوق، الفصيح اللسان ذى الموهبة، اذ يمد لسانه بالنقد للطبقة المترفة التى يلتصق بها بطريقة أو بأخرى، ويتطلع فى الوقت ذاته الى أن يصبح فى عدادها يوماً ما، ولا يلبث بنقلة مفاجئة من نقلات الحظ، أن يصعد اليها فعلاً.

والإنسان المطحون هذا اسمه فى مسرحية «لو كنت حليوة» شحاتة أفندى، كاتب الحسابات الذى يعمل فى خدمة عبد الحفيظ بك فتح الباب، ناظر الاوقاف. والعلاقة بين الكاتب ومخدومه يلخصها شحاتة أفندى نفسه بقوله مخاطباً عبد الحفيظ بك: «أنا تبعك». فشحاته ليس مجرد موظف أجير عند صاحب عمل، ولكنه أيضاً جزء من الأسرة - جزء منحط فعلاً، تتناوله الأيدى بالصفع والأرجل بالركل والالسنة بالقذع من الكلام - ولكنه مع ذلك جزء من الاسرة. وهو لهذا يرفع شعار «التبعية» ويتصرف بمقتضى المثل القائل: «إن كنت تعمل فى خدمة الكافر، اضرب بسيفه».

لهذا ينضم شحاته أفندى إلى المحاولات الكثيرة التى يقدم عليها عبد الحفيظ بك لاختلاس أموال المستحقين فى الاوقاف عن طريق التدليس فى الحسابات.

والنقد الواضح الذى يوجهه شحاته إلى مخدومه وطبقته يفضح هذه الطبقة فعلاً، ويعريها، ولكنه لا يهدمها أبداً، بل هو - على المستوى الشخصى - نوع من التخويف لهذه الطبقة حتى تظل متمسكة بشحاته، محتوية اياه. وهو - على المستوى العام - ترفيه واضح عن الطبقات المسحوقة وتشف فى الأغنياء يتم لحسابها، هدفه الأساسى هو إطلاق البخار حتى لا تتم ثورة، نقد يقول لجماهير النظارة من الطبقة الوسطى الصغيرة، والطبقة الوسطى: هؤلاء هم الاغنياء أمامكم على المسرح، سأوجه لهم ضربات موجعة، تشفى غليلكم، ثم أدعو ممثلا منكم - هو شحاته أفندى - الى أن ينضم اليهم ليستمتع - نيابة عنكم - بما يستمتع به الأغنياء، ذلك أننا كلنا أولاد تسعة، وكلنا أهل للغنى، لو أسعفنا الحظ.

هذا هو مضمون النقد الاجتماعى فى ذلك النوع من مسرحيات الريحانى وبديع، الذى يقوم فيه البطل بعملية مغازلة متصلة للطبقة العليا، ولا يزال يجاهدها وتجاهده، حتى ترضى به عضوا بها، بعد أن يسعده الحظ ويربح ثروة طائلة.

يحدث هذا فى مسرحية «استنى بختك»، حيث الفيلسوف الوهمى أبو فراس - ممثلا لآلهة الحظ - يعمل جاهداً على تحسين حال تيسير أبو الذهب، الكاتب الفقير، السيىء الحظ فإذا به فى آخر المسرحية سيد غير منازع للطبقة التى كان يخدمها، بعد أن واتاه الحظ المرة بعد الأخرى، ثم توج هذا كله بالثروة المفاجئة المعتادة التى تخر لها ساجدة أسرة بهجت باشا الرأسمالى الكبير فتسمح لتيسير بالانتساب إليها وتزوجه احدى بناتها.

ويحدث الشىء ذاته فى مسرحية «الدلوعة» حيث ينتقل أنور، الكاتب الصغير بإحدى المصالح الحكومية من تمنى التزوج من ابنة الباشكاتب، رئيسه فى المصلحة، إلى تزوج «الدلوعة» فكرية، إبنة تاجر الجواهر الثرى الكبير الزعفرانى بك، وذلك بعد أن أسعفه الحظ فأوقعه فى طريق امرأة جموح، متسلطة تعودت أن تفرض ارادتها على الجميع، وهى فى اعماقها تحن أكبر الحنين الى من يكبح جماحها: ويلزمها السير على الجادة فرسا ذلولا، وانثى تعترف للرجل بحق السيطرة.

وفى مسرحية «الا خمسة» نلقى هذا الحظ ذاته، فالمحامى البائس، عديم الزبائن سليمان الزعفرانى، يقع، بطريق الصدفة على خريطة تشير الى كنز مدفون فى مبنى أثرى، فيذهب جاهدا يبحث عن الكنز، ويحدث له مغامرة مضحكة وراء أخرى حتى إذا يئس فى النهاية من العثور على الكنز، وأوشك أن يؤمن بأن المتعوس متعوس مهما فعل، إذا بالحظ يبتسم له فيلقى - لا الكنز وحده - وإنما أيضاً عروساً كالقمر تبتسم له مع الدنانير التى تنهال عليه من الكنز المخبوء فى الحائط.

وإلى جوار هذا اللون من المسرحيات التى تؤكد الأهمية الذاتية للفرد الفقير المطحون، وتدعم هذه الأهمية بمفاجآت الحظ السعيد، نجد نوعا آخر من المسرحيات تلح على فضل الفقير وأصالته، وتؤكد تمسكه بطبقته وفضل هذه الطبقة على الطبقات الغنية وتعتبر

مسرحية «حكاية كل يوم» نموذجا طيبا من هذه المسرحيات. وفى هذه المسرحية التى نجد لها أصولاً واضحة فى مسرحيتى «البرنسيس» و «أموت فى كده» يقف ابن البلد الفقير موقف الند من الطبقات الغنية، ويؤكد فضله عليها، ويهاجم لا هذه الطبقة وحسب، بل وكل الذين يتوقون إلى الخروج من أصولهم المتواضعة، ويتطلعون إلى شرف الانتساب إلى الأغنياء.

هذه الصيغة هى فى حقيقة الأمر مجرد تنويع على الصيغة السابقة فهى - بدورها - تنقد الأغنياء ولا تهدمهم، وإنما تقول لهم: لكم دينكم ولى دين. ثم تربت على أكتاف الفقراء وتقول: انتم الناس أيها الفقراء!

هذا هو مبلغ النقد الاجتماعى فى مسرح الريحانى، وقد آثرت أن أورد تحليلاً له قبل الالتفات الى بقية النواحى التكنيكية فى المسرحيات، حتى أوضح حقيقة بعينها هى: إن الريحانى كان مجرد ناقد مسالم لمجتمعه. لم يكن يرغب فى أن يحدث فيه تغييراً جذرياً، وإنما كان يكتفى بالدعوة الى تحسين الحال عامة، أن يصبح الأغنياء أقل قسوة وأقل غباء، وأن ينفتح باب الأمل قليلا أمام الفقراء، ويجدوا من يمسح دموعهم، ويمتعهم، ولو فى الخيال بما يستمتع به الأغنياء.

لم يكن الريحانى ثورياً ولا ثائراً، ولكنه كان مجرد ناقد للمجتمع فى داخل حدود آمنة، آمنة له هو شخصيا وللطبقة التى كان يحرص على أن يتوجه اليها. وفى داخل هذه الحدود فعل الريحانى وبديع خيرى الكثير لخدمة المسرح الكوميدى. لقد استعانا بالنماذج الفرنسية التى وجداها فى مسرح البولفار الباريسى على تحويل المسرحية الهزلية التى شغلا بها حتى عام ١٩٣٦ تاريخ خروج مسرحية «الدنيا على كف عفريت» الى مسرحيات كوميدية تعتمد على الرسم المتقن للشخصيات، وعلى المواقف المخلوقة بقوة واقتدار، وعلى البناء المتماسك للمسرحيات، ثم لم يهملا - مع ذلك - الإفادة من تراث الكوميديا الشعبية كلما وجدا لهذا التراث قيمة أو نفعا.

والذى يقرأ مسرحية «الدلوعة» - مثلا - بعد مسرحية «الدنيا على كف عفريت» يلمس فارقاً واضحاً فى البناء وفى رسم الشخصيات، «الدنيا على كف عفريت» بالقياس إلى «الدلوعة» مجموعة من المشاهد الكوميدية، كل منها يكاد يكون مستقلا بذاته، لا يجمعها الا خيط القصة الواهى الذى يمسك به العمدة حمودة، متنقلا من القرية إلى المدينة، ومن الشارع إلى الكاباريه، بحثاً عن الثروة المفاجئة. والاعتماد فى المسرحية، كما رأينا، على نمر الترفيه الشعبى، وعلى الشخصيات الكوميدية التقليدية.

أما فى مسرحية «الدلوعة» فإن الأساس هو الموقف الرئيسى الذى اجتلبه الريحانى من المسرح الفرنسى: موقف المرأة المدللة الرعناء، التى تعودت أن يكون الكل رهن إشارتها، ثم إذا هى تواجه بمن لا يأبه لها، ولا يهمه رضيت أم سخطت، لانه خارج تماما عن العالم الذى تعيش فيه، غير معترف بالقيم التى تحركها وتحرك من يقعون تحت سلطانها. والمسرحية تفيد

من هذا الصدام القوى بين شخصيتين مختلفتين لخلق كوميديا من نوع أرقى من الذى اعتاده المسرح المصرى حتى ذلك الحين.

هذه فكرية فى مسرحية «الدلوعة» قد اضطرت الى دخول منزل كاتب المصلحة أنور عزمى، فى ساعة متأخرة من احدى الليالى بعد أن فرقع اطار سيارتها، دخلت البيت بجرأة واطمئنان من اعتاد أن يأمر فيطاع، فصاحت، وصرخت ولم تبال أن تزعج صاحب البيت وأصدقاءه، وأمطرت أنور وابلا من الأسئلة، حول اسمه، ووظيفته، وأطلقت عليه الأسماء الفكاهية كلها، ثم وصلت الى النقطة الرئيسية:

فكرية: حضرتك عازب؟

انور: لا ...

فكرية: متجوز؟

انور: لا ...

فكرية: لا، لا، امال ايه؟!

انور: بين البينين.

فكرية: بين البينين يعنى ايه؟

انور: يعنى خاطب، على وش جواز، عملت خطوبة.

فكرية: طيب وأنا يهمنى ايه، ان كنت خاطب والا مش خاطب؟

انور: حضرتك اللى بتسألى: متجوز؟ عازب؟، لا، خاطب.

فكرية: واللى خاطبها دى واحده ست؟

انور: واحده ست؟

فكرية: باسأل ...

انور: ما هو ده سؤال ما يتسألش ابدا، الراجل لما يخطب بيخطب ايه؟

فكرية: طيب قول ست وخلاص.

انور: ما هو مش لازم أقول، دى لازم تتفهم لوحدها (سكوت).

فكرية: (تغنى) وانخلقت فى الدنيا واحدة ست تقدر تهضم حضرتك؟

انور: ايوه انخلقت، ومش بس بتهضم حضرتى، بتحب حضرتى، بتموت فى حضرتى، حا تتخبل عشان جمال حضرتى.

فكرية: يانهار اسود!

انور: وبعدين يارب فى البلاوى دى!

فكرية: لها عينين من فضلك؟

انور: اكبر من عينين حضرتك.

فكرية: بأى شكل؟ ازاى؟ عشان ايه؟

انور: عشان كده، عشان هيه عينها كده، مزاجها كده، عميت، دغششت، لطشت.

فكرية: لقيت فيك ايه باستعجب!

انور: لقيت فى شوية انسانية، شوية حيا، شوية كسوف، ما اتنأورشى على العالم من

غير ما اعرفهم ويعرفونى، ما اطلعش فيها وأعمل روحى كبة عالية، وأنا يمكن...

فكرية: ايه الكلام ده، ليه أنا؟

انور: شيء عمومى يعنى ... عمومى.

فكرية: بالعكس، انت قاصد تفهمنى انى قليلة الأدب.

انور: وانا افهمك كده ليه؟ انا اتداخل فى كده ليه؟ لا أنا الخوجة بتاعك، ولا أنا أبوكى، ولا أنا أمك، عندك أدب لنفسك، وانما الشيء الوحيد اللى أقدر اقوله بس

فكرية: ايوه، اتفضل!

انور: ان حضرتك نمرة لوحدك عن بقية العالم، أنا ما وردش على كده أبدا، أنا شفت ستات عدد شعر راسى، وانما بالجرأة المفتوحة، المكشوفة دى، وبالدب والقفز ده، لا.

فكرية: جايز يكون فى كلامك شيء من الحقيقة.

انور: شيء من الحقيقة؟ انا احلف لحضرتك ان الحقيقة هى اللى شيء من كلامى ان ايه ده! لو حضرتك تعرفينى من عشرين سنة ما كنتيش تلبخى وياى بالشكل البطال ده، داخله على فى البيت زى البوليس، زى النيابة وناقص كمان تمسكى عصايه وتطيحى فينا، حضرتك مترببة فين؟ هنا فى مصر؟ مش ممكن، دى حاجة مش موجودة أبدا.

فكرية: اتصور زى ما انت عاوز، قول اللى انت عاوزه، رأى حضرتك عندى زى قلته.

انور: طبعا، رأى الدنيا كلها عند حضرتك زى قلته انت تسألنى فى حاجة؟!

ويفرقع اطار آخر فى سياة الست، ويصبح لزاما عليها أن تبيت فى بيت أنور.

فكرية: يعنى انسدت من كله؟ ملزومة أبات هنا!

أنور: تباتى هنا؟!

فكرية: امال يعنى أبات فين؟ فى الشارع؟

انور: فى الشارع، فى الحارة، أنا مش مسئول عن حضرتك.

فكرية: اما انا يا اخواتى ما شفتش أفندى مجرد بالشكل ده.

انور: لا من فضلك، اباحه مش لازم.

فكرية: انت حيطة؟ انت جته من نحاس؟ انت صنم؟ ما فيش دم؟ ما فيش مروءة؟ ما فيش نخوة؟

انور: ما فيش مروءة، ما فيش نخوة، المهم أنا بيتى مش وكالة.

ويتدخل الاستاذ سفرجل، صديق أنور، ليفهمه حقيقة المرأة الوقحة التى دخلت بيته:

سفرجل: انت فاهمها مين دى؟ فتح عينك، حط عقلك فى دماغك، دى فكرية هانم، بنت الزعفرانى بك أكبر جواهرجى فى البلد، مليون ونص مليون جنيه.

انور: ان شا الله يكونوا تسعين مليون جنيه، يهمنى ايه؟ بنت الجواهرجى، بنت الشربتلى، أنا مالى؟

فكرية: بنت الشربتلى يا افندى يا موظف يا بتاع الانتيكخانة؟

هذه القوة فى رسم الشخصيات، هذا الصدام العالى الصوت بين قوتين متساويتين وان اختلفتا فى المركز الاجتماعى والفكرى، هذا الايقاع السريع للحوار الذى يسمح «بلعبة الشيش» المعروفة فى مسرحيات الافكار، كانت كلها شيئاً جديداً على المسرح الفكاهى فى مصر[1] بالاضافة ـ طبعا، وقبل كل ما تقدم ـ إلى شخصية فكرية ذاتها: المرأة النمرة ذات القوة غير العادية، فهى كما يلاحظ أنور فى الحوار، شيء جديد على مجموعة النساء المصريات فى المسرح الفكاهى.

على أن الكوميديا الشعبية ـ مع ذلك ـ لا تريد أن تفارق هذا الموقف الأوربى الواضح، نجدها هنا ممثلة فى فاصل الردح الذى يقوم بين انور وفكرية تسميه: انور عجة. أنور بطارخ، أنور بعجر، ويسميها أم زعيزع وبنت طرزان، مفترسة ... الخ.

وإلى جوار هذا نجد فى المسرحية شخصية الخادم «اللهلوبة» التى تجمع بين الذكاء والجرأة والاندفاع والرد الحاضر، والتى لا يمنعها شيء أو شخص عن إبداء رأيها الصريح فيما حولها ومن حولها، وهى شخصية تتكرر فى مسرح الريحانى، وقد أصبحت فيما بعد[2] شخصية تقليدية فى الأعمال الكوميدية كلها ما بين مسرح وسينما.

وهى فى مسرحية «الدلوعة» اسمها زبيبة، والصفة التى تميزها عن بقية الخادمات هى ترديدها الدائم للأمثال الشعبية واحداً وراء الآخر، تقول زبيبة وهى تحاول اقناع ضيفى مخدومها المستديمين بأن ينتظرا حتى يعود صاحب البيت انور عزمى، وذلك قبل أن تهيىء مائدة العشاء:

ـ يا اخواتى على مهلكم، زمانه جاى، الغايب حجته معاه، واللى ما تصبحه وتماسيه ما تعرف ايش جرى فيه، واللى تحبه م القلب ما تمسكلوش على ذنب واللقمة لا تحلى ولا تطيب الا فى وجود الحبيب.

هذه الشخصية الدينامية، بالإضافة إلى شخصيات الموظفين الذين يعمل انور عزمى معهم أو تحت رئاستهم ومشاهد الديوان عامة وما يجرى فيه والنقد الذى يوجه له، هى إضافة الكاتبين على الهيكل الفرنسى للمسرحية، وهو هيكل يبدو واضحاً رغم التمصير، فإن أنور عزمى الموظف الصغير ذا الثمانية عشر جنيها شهرياً، يسكن فيللا من طابقين فى الريف المتاخم للقاهرة ويقتنى كلباً فى الجنينة، وأسماكاً للزينة فى الصالون، وله أوزة اسمها كاترينة، ويتحدث عن طقم السرفيس فى غرفة الطعام، ويلبس الروب دى شامبر ويستضيف اثنين من نجوم السينما، هما الممثلة كناريا، والمخرج العظيم سفرجل ما يزيد عن أربعين يوماً، وحين

(١) باستثناء مسرحية المرأة الجديدة لتوفيق الحكيم التى عرضت عام ١٩٢٣، وان لم تترك أثرا ذا بال على الكوميديا. «بينما لم تعرض زميلتها الارقى منها: رصاصة فى القلب» الا عام ١٩٦٥. (٢) لها سابقات ـ مع ذلك ـ فى مسرحيات محمد تيمور والكسار.

يفرقع اطار سيارة فكرية، يقنع سائق السيارة سيد، الخادم زبيبة بأن تستقل معه قطار الثانية صباحا الى القاهرة على أن يعودا فى السادسة من الصباح ذاته لتستأنف زبيبة خدمتها.

وكانت الخادم قد وقعت فى غرام مفاجيء بالسائق.

كل هذا يظهر من خلاله الهيكل الفرنسى للمسرحية. وقد أصبح مألوفا فى مسرحيات الريحانى أن يبدو هذا الهيكل من وراء الكسوة المصرية التى جهد نجيب الريحانى وبديع خيرى فى اضفائها عليه. ففى مسرحية «لو كنت حليوة» عام ١٩٣٦ نجد موقفا رئيسيا آخر مجتلباً من المسرح الفرنسى. وفيه يبدو طالب الطب الفاشل فريد واقعاً فى ورطة كبيرة، فقد أنجب ابناً غير شرعى من ممثلة طويلة اللسان، جاءت تهدده بأن يثبت أبوته للولد وإلا فإنها ستفضحه.

ويتطور الموقف من بعد لتدخل فيه عقدة أخرى، فإن سوسن، أخت فريد، تحت مهندسا شابا يعمل فى خدمة أبيها، عبد الحفيظ بك، ولا يجرؤ على أن يتقدم لخطبتها لضآلة مركزه الاجتماعى، فتقرر البنت وحبيبها وأخوها أن يتهموا الكاتب شحاته بأنه أغرى سوسن، وتزوجها فى السر، حيث أنجبت منه ولداً، وذلك حتى يرضى الأب بأن يزوج البنت من حبيبها المهندس، درءا للفضيحة، وعوضا عن أن ينزل إلى مستوى تزويج ابنته من كاتب حقير.

هذا الموقف الذى سبق أن وجدنا نظيراً له فى مسرحية «العصفور فى القفص» لمحمد تيمور (يبدو واضحا أن المسرحيتين قد نهلتا من نبع واحد هو المسرح الفرنسى) يتخذ منه المؤلفان بديع ونجيب هيكلاً عظيماً للمسرحية ويكسوانه باللحم المصرى، فيدخلان شخصية ليلى، البنت المصرية التى فاتها قطار الزواج، والتى تتشوق إلى الزوج، وتبحث عنه بكل وسيلة مضحكة، كما يدخلان بعض الشخصيات التقليدية التى سبق الإشارة إليها من أمثال المتغطرسة الغبية يلدز هانم التى يتعاون كاتبها القبطى غبريال مع شحاته، ومخدومه عبد الحفيظ بك فى سرقة مستحقاتها من الوقف.

ومع هذه الشخصيات المنتزعة من البيئة المصرية، ومن تراث الكوميديا الشعبية، يدخل النقد الاجتماعى وهو يتركز هنا فى نقد نظام الاوقاف، وكشف السرقات التى يرتكبها نظار الوقف ومن يلوذ بهم من تابعين. كما أن النقد يتطرق أيضاً إلى ظاهرة التفاخر الاجتماعى بين الأغنياء، وتتخذها المسرحية مادة ممتازة للفكاهة، على نحو ما يحدث فى الفصل الأول من المسرحية، حين يرسل عبد الحفيظ بك كاتبه شحاتة لدار الكتب، ليستخرج شجرة الأسرة، ويرد بها على اتهامات يلدز هانم له بأنه من أصل متواضع، كما يرد بها على غمزات ليلى، أخت زوجته، العانس التى سبقت الإشارة إليها، وهى تتخذ منه موقفاً معادياً:

عبد الحفيظ: شحاته افندى ناسخ بيده صورة من الكتبخانة عن تراريخ العائلة منشور فى كتاب اسمه ... اسمه ايه يا شحاته أفندى؟

شحاته: الجبرتى يا سعادة البيه.

عبد الحفيظ: أهو الجبرتى ده لا أعرفه ولا يعرفنى. مفيش مصلحة. قول. لقيت ايه؟

شحاته: ما تخليها لبعدين يا سعادة البيه.

عبد الحفيظ: (بشخط) با أقول لك قول ...

شحاته: حاضر يا أفندم ... ما هو التاريخ يعنى شوية ...

عبد الحفيظ: ديهدى!

شحاتة: فى سنة ١٢٨٠ هجرية كان لسعادتك حد اسمه فلفل فتح الباب أبو الديوك.

عبد الحفيظ: مضبوط، كان غاوى المضاربة بالديوك وطلعت عليه الشهرة دى.

ليلى: جدك كان اسمه فلفل؟

عبد الحفيظ: كانوا بيدلعوه يا ستى، أبوه ما خلفش غيره، هيه؟

شحاتة: فى يوم جمعة كان أول رمضان، حضر الوالى فى ميدان الرصدخانة وبعت فى الحال يستدعى جد سعادتك، الله يرحمه فلفل فتح الباب أبو الديوك.

عبد الحفيظ: كويس، الوالى بعت ينده لجدى، قول يا شحاتة أفندى.

شحاتة: فحضر جدك الله يرحمه، وقدامه صفين من العساكر، ووراه جموع من الشعب بتهلل.

عبد الحفيظ: تيجى تسمع يلدز هانم المجرمة، قول يا شحاتة قول.

شحاتة: أنا من رأيى نكملها بعدين بقى يا سعادة البيه.

عبد الحفيظ: ما تترفزنيش ... قول.

شحاتة: فوقف المرحوم جدك قدام الوالى ... قام الوالى من على كرسيه.

عبد الحفيظ: وسلم عليه؟

شحاتة: لا يا سعادة البيه، وتف فى وشه.

عبد الحفيظ: الوالى تف فى وش جدى أنا؟

شحاتة: ايوه يا أفندم، وأمر بجلده ١٣٠ جلدة، لانه سرق كل الديوك اللى كانوا فى تقفيصة الوالى.

عبد الحفيظ: ديوك؟ ايه الكلام الفارغ ده؟ الجبرتى بيقول كده؟

شحاتة: أيوه يا سعادة البيه. ثم جدك الله يرحمة كان من أرباب السوابق، لانه اتحكم عليه بالسجن خمس مرات.

عبد الحفيظ: جدى أنا اتحبس؟

شحاتة: أيوه يا أفندم اتحبس، أنا لما شفت كده فى الحقيقة اتغميت قوى، وبقيت متعشم أن الحبس ده يكون لاسباب سياسية، لاعمال خطيرة، لمجازفات عظيمة، حاجة والسلام تعمل لانسان حيثية، تطول الرقبة، تكبر القيمة، انما مع الأسف كله ديوك، ديوك، ديوك.

ليلى: ديوك؟

شحاتة: ايوه يا ست هانم، كان الله يرحمه يسطى على التقفيصة من دول، يسيب

الفراخ ويخطف الديوك وعلشان كده سموه فتح الباب أبو الديوك.
ليلى: وفتح الباب بقى مش باب صلاح الدين، باب التقفيصة؟
عبد الحفيظ: جتك داهيه فى أخبارك، أنا جدى يكون تاريخه بايخ بالشكل ده؟ يسرق ديوك؟
شحاتة: يا أفندم أنا كمان اتضايقت لما شفت كده، أنا طبعا من توابع سعادتك، وكان يهمنى ان اللى باشتغل عنده يبقى له جد معتبر، واذا كان ولا بد يكون حرامى، حتى حرامى الماظات، وثايق تاريخية، وثايق سياسية، سرقات عالية شوية، انما ديوك؟!
عبد الحفيظ: بقى اسمع هنا.
شحاتة: افندم.
عبد الحفيظ: السيرة دى لو طلعت بره، وخصوصا ليلدز هانم حاقطم رقبتك.
شحاتة: لا يا أفندم، هوه أنا مجنون؟ عيب، ومع ذلك ما تضايقش نفسك، أغلب الناس المطرطرين اللى انت شايفهم دول لو بحثنا فى الجبرتى ..
عبد الحفيظ: خلاص!
شحاتة: خلاص يا أفندم ... خلاص.

✲✲✲

حتى النهاية ظلت كوميديا الريحانى أمينة لنشأتها الاولى فى حضن المسرح الشعبى، اليه كانت تلجأ كلما تعثرت الجهود لدفع الكوميديا المصرية خطوات أخرى فى طريق العمل المسرحى المتقن ومن الكوميديا الشعبية كان الريحانى وبديع خيرى يتزودان حتى فى مسرحيات النضوج. ففى مسرحية «أوربية» ناضجة التكوين مثل مسرحية «حكاية كل يوم» نجد نمرة معروفة من نمر الكوميديا المرتجلة، هى نمرة التمثيل الصامت، يلجأ اليه الممثل الشعبى كى يخرج من ورطة تعبيرية وقع فيها. ففى فصل «كامل وأولاده» يقع كامل وصديقة فى ورطة كهذه حين يحتاجان إلى بيض فيطلبانه من صاحب فندق فى باريس بلغة الاشارة - فالاثنان لا يعرفان الفرنسية. يقلد كامل صوت الفرخة ويقلد الافندى صديقة صوت الديك، ويقوم الاثنان فيما بينهما بمحاكاة فكاهية لعملية وضع الفرخة لبيضه، يمثلها طربوش يتدحرج بين فخذى كامل حتى يصل الارض، فيفهم صاحب الفندق المطلوب ويأتى به.

وفى مسرحية «حكاية كل يوم» وحوادثها هى الأخرى تدور فى فندق، يقوم موقف مشابه حين يهل على موظفة الاستقبال شاب أخرس يطلب فرخ ورق، فيعبر عن نفسه بلغة الاشارة: الرفرفة بالجناحين تعبير عن «الفرخ» ومربع كبير يعنى الورق، والمقصود: فرخ ورق، ثم يطلب مظروفات خالية من اسم الفندق، فيصور بالحركة شكل بيضة، ويرمز الى المظروف بحركة القطار، ويكون المطلوب مظروفات «بيضا». وهذا كله ما يفهمه على الفور صلاح (الريحانى) ويقوم بترجمته لموظفة الاستقبال التى تستبد بها الدهشة. وفى مسرحية من أواخر ما كتب الصديقان خيرى، والريحانى، وهى مسرحية «الا خمسة» نجد حشدا كبيرا من

شخصيات المسرح الكوميدى الشعبى، كما نجد موضوعا أثيرا لدى الكوميديا الشعبية.

أما الموضوع فهو البحث عن كنز مخبوء، تقوم بالبحث عنه شخصية محبوبة يتمثل فيها الشعب نفسه ويود لها من صميم الفؤاد أن تعثر على الكنز فعلا - تلك هى شخصية سليمان الزعفرانى المحامى المفلس، الشريف المتطلع. وأما الشخصيات المنقولة من الكوميديا الشعبية، فنجد بينها التركية المتغطرسة، واليونانى العبيط[1]، والتاجر البلدى المتفاخر الساذج، والخادمة «القارحة» والابن العبيط، والام البلدية المفرطة الحنان، والتركى الجلف. كما نجد كمية لا بأس بها من وقود الكوميديا الشعبية الذى لا غنى عنه قط، وهو الردح.

وعن طريق احكام الربط بين الكوميديا الشعبية، وكوميديا الجماهير العريضة المنقولة من فرنسا وعن طريق شىء من النقد الاجتماعى غير الثورى استطاع بديع ونجيب أن يقدما عدداً كبيراً من المسرحيات أمتعت الناس، وأقنعتهم بأن ما يشاهدونه على المسرح هو جزء من حياتهم فعلا.

وبهذا اتصل تيار الخلق الكوميدى ولم ينقطع، وهو التيار الذى قدم نماذج ناضجة منه ابن دانيال، وكافح يعقوب صنوع كفاحاً فكرياً وعضلياً حتى استطاع أن يعيده إلى الحياة فى عصرنا الحديث.

✲✲✲

(١) الابن العبيط فى الكوميديا المرتجلة شخصية معروفة ومستقلة.

خاتمة:

مولد الكوميديا الجديدة

فى عام ١٩٥١ انتهى نعمان عاشور من كتابة أولى مسرحياته «حياتنا كده» وهى التى أسماها فيما بعد «المغماطيس» ووصفها بأنها «كوميدى من أربعة فصول».

كان قد انقضى على وفاة الريحانى حوالى عامين، وكان الكسار قد ترك ميدان الكوميديا ـ عمليا ـ قبل ذلك التاريخ بسنوات، وبدا للناس أن الميدان قد أصبح خالياً من المبدعين، وأن سنوات طويلة لابد أن تمر قبل أن يقوم من يستطيع ملء الفراغ الكبير الذى تركه هذان القبطان الكبيران من أقطاب الكوميديا. ولكن تاريخ الأدب المسرحى كان قد قرر شيئا آخر.

ففى عام ١٩٤٢، كانت كلية الآداب من جامعة فؤاد الاول، قد أخرجت إلى الحياة، من بين خريجيها العديدين فى ذلك العام، شاباً خفيف الظل، حلو الدعابة مر النقد، ذكى الفؤاد، تمور فى قلبه وفكره رغبات عارمة للثورة على مجتمع كان يراه متعفنا فى كل مظهر من مظاهره. وكان هذا الشاب يجمع بين الفكر الاشتراكى، والرغبة فى «أداء» هذا الفكر على نحو بصرى، مجسد أمام جمهور، وكان قد جرب حظه من قبل، أيام الدراسة، فى كتابة اسكتشات تمثيلية كان يقرؤها بنفسه على زملائه فى الدراسة، فإن لم يجد منهم تطوعاً لسماعه، ألقى عليهم القبض إلقاء وأصر على أن يسمعهم أعماله، أقبلوا عليه، أم اعرضوا.

وكان هذا الشاب هو نعمان عاشور.

وكوميديا «المغناطيس» هى نوع جديد من الكوميديا المسرحية التى عرفتها بلادنا، والتى استعرضنا مراحلها المختلفة وألوانها فيما تقدم من صفحات. إن انتماءاتها الى الكوميديا الشعبية قليلة لدرجة تلفت النظر، وهذه حقيقة سنثبت حالاً مدى ما فيها من كسب وخسارة لفن الكوميديا بوجه عام. وحتى حينما تلتقى كوميديا نعمان عاشور بنماذج وشخصيات من الكوميديا الشعبية، لا تلبث عين الكاتب الفاحصة، وروحه النافذة الى جوهر الأشياء أن تتسرب إلى داخل الوعاء الذى تعرض الكوميديا الشعبية مظهره الخارجى وحسب، فإذا بالشخصية النمطية تتحول عند نعمان عاشور إلى شخصية كاملة الاستدارة، لأنه سرعان ما يكتشف ما يدور داخلها من صراع وانقسام وما يمور فى أعماقها من رغبات وأحاسيس متعاقبة.

إذ ذاك تتحول شخصيات الكوميديا الشعبية إلى كائنات حية، وتترك جذورها، ولا يعود لها من الأصل إلا المظهر الخارجى. وقد كتب نعمان عاشور «المغناطيس» ليضحك الناس ويغيرهم معا، أملى عليه هذا الهدف المزدوج ثورته الاجتماعية وفكره الاشتراكى، وساعده حبه للناس ورغبته الطبيعية فى مخالطتهم - بل فلنقل انتماؤه الطبيعى لهم، واحساسه غير المغلوط بأنهم أهله وناسه فعلاً - على أن ينتزع موضوعه من حياة الناس الفعلية لهذا - مرة أخرى - تحركت تماثيل الكوميديا الشعبية - تحت بصر نعمان عاشور، وضاقت القوالب بما احتوت فتفجر منها الإهاب، وأصبحنا إزاء كوميديا جديدة ولدت بين ظهرانينا، وأصبحت تعرف فيما بعد «بالكوميديا الانتقادية» - المصرية حقاً، مولداً، وفكراً، وعاطفة، وروحاً.

تعرض مسرحية «المغناطيس» لمصائر أفراد أسرة مصرية من الطبقة الوسطى الصغيرة تعيش فى القاهرة فى أواخر الاربعينات، رأس الأسرة سيدة فى الخمسينات مات زوجها، وكافحت الكفاح المر التقليدى الذى يخوضه أفراد طبقتها فى مواقف مماثلة من أجل تربية ولد لها وبنت مات عنهما الزوج. أما الولد فقد واصل دراسته حتى سافر إلى فرنسا لدراسة علم التحليل النفسى، وعاد بعد سنوات ليواجه وضعاً قلقاً مزعزعاً، فهو ضائع بين حضارة متقدمة قطف ثمارها سنوات متصلة، وبين تقاليد وعادات موروثة عرفها منذ بدء حياته. وهو مضطر إلى العيش فى حى شعبى هو درب عجور حيث الناس ينظرون إليه على أنه نوع من شمهورش، ويتوقعون منه الخدمات ذاتها التى يقدمها ذلك الوسيط بين الإنس والجن.

وأخته، البنت الناضجة قمر، تعلمت حتى أصبحت مؤهلة للتدريس فى إحدى المدارس الإبتدائية، وهى محيرة بين أن تصبح امرأة عاملة، وبين أن تعيش حياة الدعة والكسل والعبودية التى يقدمها لها تاجر موسر تقدم لخطبتها.

حول هذه النواة الاجتماعية التى تصور مصر فى مرحلة انتقال، وتقدم شخصيات قلقة، محيرة بين عالم يموت وآخر لم يولد بعد، يدير نعمان عاشور أحداث مسرحيته ويضيف إليها مزيداً من الشخصيات.

هناك التاجر الغنى المستغل، الذى ينتمى بلا تردد الى مجتمع الثروة، والنصب

والاستغلال: حسين أبو المال، وهو يتقدم «لشراء» البنت قمر، واثقاً من سحر ماله، وقدرته على أن يتخطى عقبة الفارق الكبير فى العمر بين العريس والعروس. وهناك عطوة أفندى الكاتب بمحل «أبو المال» الذى يسخط على الظلم، ويحتج على النصب، ولكنه عاجز عن أن يفعل شيئا، غير تناول المخدرات، وهو الآخر محير بين السخط على المجتمع الرأسمالى، وبين الرغبة المحمومة فى أن يقع له نصيب من الغنائم التى يوزعها ذلك المجتمع على أفراد منتقين منه. وهناك الست فرحانة التى تجمع بين مهنة الخاطبة ومهنة الوسيط التجارى، وتشارك الحاج «حسين أبو المال» تجارته القذرة فى قوت الشعب، وتوفق بين الرؤوس فى الحلال، لا يهمها أى رأس تجمع على أى رأس! وهناك التاجر الشريف، والأخ الاصغر «المنكسر» للحاج «حسين أبو المال» وهو محمود، الذى التهم أخوه الاكبر نصيبه من الميراث، ووظفه فى المحل الذى كان ينبغى أن يكون شريكاً فيه، ولا موظفاً، يقنع براتب صغير يعيش منه.

ولو ألقينا نظرة فاحصة على هذه الشخصيات الرئيسية، لوجدناها فى الاساس شخصيات نمطية، بعضها معروف فى حقل الكوميديا الشعبية. عطوة أفندى، بما يجمع من مكر وغباء، ونقد لاذع، وقدرة على التهريج وحيلة لا تنفد، تعينه على الخروج من المآزق، هو فى أساسه المهرج الشعبى، أو الأراجوز. والست فرحانه هى الخاطبة التقليدية - فى الجوهر - التى عرفتها الكوميديا الشعبية من أيام ابن دانيال وغريب، هو شمهورش، الساحر، القادر على أن يأتى بالمعجزات ويغير مصائر البشر. والحاج حسين هو الشرير، أو الأب، أو العجوز، الذى يحاول التحكم بقوته أو ماله، أو مركزه فى مصائر الشباب، ويربط إلى هيكله المحطم زوجة شابة متفجرة بالحياة. ومحمود أبو المال هو الشاب الطيب، أو العاشق الذى يطمع إلى أن يجمع شمله بالفتاة التى يهفو إليها قلبه.

ولو قصرنا الحديث على هذه الشخصيات الرئيسية لوجدنا أن أساس المسرحية شعبى فعلاً.

غير أن نعمان عاشور لا يترك هذه الشخصيات التقليدية وشأنها، وانما هو يتسرب إلى داخلها واحدة واحدة، فيكشف لنا عن شىء طريف حقاً. إن مأساة كل من هذه الشخصيات انها لا تلعب الدور الذى يهيؤه لها تاريخها السابق وانتماءاتها الطويلة إلى الكوميديا الشعبية.

غريب الفنجرى ليس شمهورش، بل هو احتجاج فعلى وفكرى على شمهورش، وإن كان به جزء ملحوظ من الشعوذة. وعطوة أفندى ليس أراجوزا، وإنما هو رغبة متصلة فى التخلص من الأراجوزية فى نفسه، وفى نفوس الآخرين. انه احتجاج قائم على وجود «الأراجوز» فى حياتنا، كل ما هنالك أنه لا قدرة له على التخلص من الأراجوزية فى نفسه وفى الغير، ومن ثم تجمع شخصيته بين الأراجوز وبين نقيضه. وحسين أبو المال، ليس التاجر المستغل وحسب، وإنما فى أعماقه شىء يحتج على هذه الشخصية، ويطالبه بالعودة الى أصوله البسيطة، أيام أن كان تاجراً شريفاً مكافحاً. وقمر التى تتحرك أحداث حياتها فى مجرى تقليدى تعرفه

الكوميديا دى لارتى والكوميديا المرتجلة المصرية حق المعرفة، إذ تجعلها تتزوج ـ رغماً عن أعمق أعماقها ـ من سيد موسر، وتهيؤها بهذا لدور الزوجة الشابة الغزلة، التى تعرفها الكوميديا الشعبية كما تهيىء زوجها للدور التقليدى: دور الزوج العجوز المخدوع ـ قمر هذه تحتج على هذا الدور احتجاجاً واضحاً، فتتبين أن الغنى هباء، وأن العيش فى فيللا فاخرة يساوى السجن، ولكنها لا تصبح زوجة غزلة، ولا تبحث عن الصحاب، وإنما تجد العزاء فى الكتب والموسيقى العالمية.

شخصية واحدة فقط من هذه الشخصيات التقليدية الأساس هى شخصية الأخ المنكسر محمود، تظل على حالها، فلا تحتج وإن كان مصيرها لا يظل تقليديا، فإن محمود لا يحصل على الفتاة التى يحبها كما تقضى بهذا تقاليد الأدب الشعبى عامة!

أما شخصية الخاطبة فرحانة، فإن نعمان يضفى عليها حيوية كبرى، ويمنحها دوراً كبيراً فى المسرحية تتحول معه من مجرد وسيطة زواج وتاجرة، إلى محركة لاحداث المسرحية وعامل هام فى حل عقدتها. وبهذا تستدير الشخصية إلى حد واضح، وننسى ـ فى غمرة الأحداث ـ أنها فى أساسها هى الشخصية النمطية المعروفة فى الكوميديا الشعبية.

هذه هى المسرحية التى أذنتنا بمولد الكوميديا الجديدة، وكانت بشيراً بسلسلة من مسرحيات مماثلة قدمها أنصار الكوميديا الانتقادية القائمة على الفكر الاشتراكى.

وكما رأينا، أدارت هذه الكوميديا الجديدة ظهرها ـ تقريباً ـ للكوميديا الشعبية القائمة على تقاليد الكوميديا دى لارتى الايطالية وأصول الفصل المضحك المصرى. والتى تعتمد فى جزء هام منها على فن الممثل ـ المهرج، القادر على الابتكار الفورى، واعتمدت بصفة أساسية على قدرة المؤلف وفكره ونظرته الاجتماعية.

وقد كان من أثر هذا أن زاد العمق فى الكوميديا الجديدة ـ العمق الفكرى والفنى معا، فالفكر واضح فى مسرحية «المغناطيس» والرسالة الاجتماعية لا تخطؤها عين، بل هى فاقعة فى بعض المواضع. والفن المسرحى ـ وخاصة فن رسم الشخصيات ـ وإدارة الحوار الذكى لمشاكل للواقع، متقدم أيضاً عن نظيره فى الكوميديا الشعبية. وهذان مكسبان لا شك فيهما، أسهما فى رفع المسرحيات التى قدمتها هذه الكوميديا الجديدة الى مستوى الادب المسرحى، إلى جانب كونها أعمالاً مسرحية قابلة للتمثيل.

غير أن ما كسبته الكوميديا الجديدة من عمق، قد خسرته فى الانتشار، فان هذه الكوميديا قد بالغت فى النأى عما ألفه الناس من شخصيات وحوادث وموضوعات، واعتمدت فى نجاحها على قوة الفن والفكر فقط، دون الاستناد الى تراث الاجيال. لم تفعل هذا عامدة، وإنما لأن كتاب الكوميديا الجديدة، رغم عطفهم البالغ على القضايا الاجتماعية، بما فيها قضايا الشعب عامة، انما هم فى جوهرهم يمثلون الطبقة الوسطى الصغيرة، واهتماماتهم، وموضوعاتهم، ومواقعهم الفكرية، وتدريبهم الفنى كله نابع من وجهة نظر الطبقة الوسطى الصغيرة.

وقد نتج عن هذا أن أصبحت الكوميديا الجديدة تعبيراً عن مثقفى الطبقة الوسطى الصغيرة، مما يدفعنى الى تسميتها كوميديا المثقفين. وقد كان لهذه الكوميديا دوى كبير يوم مولدها ولأيام طويلة بعد هذا المولد.

ولكن هذا الدوى لم يؤثر كثيراً على الكوميديا الشعبية، وظلت هذه قوية، قادرة على جذب أعداد كبيرة من المتفرجين، أكبر بكثير مما جذبت كوميديا المثقفين.

إن الأزمة التى تجد كوميديا المثقفين فيها نفسها الآن، راجعة فى أساسها الى ضعف صلتها بكوميديا الشعب، ولا أمل أمام كوميديا المثقفين فى مزيد من الحياة والانتشار، إلا إذا تعلمت من الكوميديا الشعبية كيف تضحك المتفرج حتى تتحرك أجهزته المادية جميعا الى جوار ما أنجزته كوميديا المثقفين من تحريك وتنشيط لاجهزة الفكر عند عملائها المحدودى العدد.



مسرح الدم والدموع

دراسة
فى الميلودراما المصرية
والعالمية



مسرح الدم والدموع

دراسة في الميلودراما المصرية والعالمية

تقديم

معركة قديمة

فى أواخر عام ١٩٢٦، قامت معركة فنية قصيرة - ولكنها طريفة - بين الدكتور سعيد عبده وبين الأستاذ محمود كامل المحامى.

شهدت هذه المعركة إعداد مجلة الكشكول عن أيام ١٧، ٢٤، ٣١ ديسمبر من العام المذكور، وبدأها بالطبع «الناقد» الدكتور سعيد عبده، وهو إذ ذاك شاب فى عنفوان قدرته الفكرية والبلاغية، يذهب إلى هدفه مختالاً وعدته: لسان لاذع، وعقل لا يطرف، وروح واثقة بعدالة ما تطلب. وكانت مناسبة المعركة مسرحية كتبها الاستاذ محمود كامل بعنوان «الوحوش»، وقدمتها فرقة رمسيس فى العام ذاته، وقام فيها يوسف وهبى بدور بارز. لم تعجب المسرحية سعيد عبده، فأعمل فيها لسانه اللاذع، وجعل من نقدها مناسبة هاجم فيها فن الميلودراما بوجه عام، وهو الفن الذى كان يكتسح خشبة المسرح المصرى فى تلك الأيام، إثر نجاح مسرحيتى انطون يزبك: «عاصفة فى بيت»، و«الذبائح».

وكان سعيد عبده قد أعمل قلمه الحاد فى جسم الميلودراما فى مناسبة سابقة على هذه وفى مجلة الكشكول أيضا، (١٥ اكتوبر ١٩٢٦)، وذلك حين ذهب يشاهد مسرحية «الصحراء»، من تأليف يوسف وهبى. يومها قال سعيد عبدة وهو يخلط الجد بالفكاهة «غاب جحا عن أهله أعواماً، ثم عاد وقد برح به الشوق اليهم. فسأل أول من طالعه على مدرجة الطريق. قال: أهم جميعا بخير؟ قال: اللهم إلا كلبك الأمين. قال: ما خطبه؟ قال: أصابه سعر، فعض أخاك، فقتلوه قال: وما فعل الله يا أخى؟ قال: هلك، فماتت أمك حزناً عليه. قال: وارحمتاه لوالدى المسكين. قال: هون على نفسك، فأبوك قد أراحه الله من زمن، فقد قتله الحزن

على أخيه الذى ذبحه اللصوص. ولولا أن جحا المسكين أدرك غراب البين بضربة صرعته لزف له مصارع أهله أجمعين»!

ثم يمضى سعيد عبده، مواصلاً نقد الميلودراما، ومعرضاً بما فيها من تراكم الفواجع وحوادث القتل، فيقول: منذ عامين تقريباً، تقدم الأستاذ أنطون يزبك إلى عالم التمثيل برواية: «عاصفة فى بيت»: سلسلة من الآلام تألبت كلها على رأس رجل واحد، هيأت له القبر بعد أن سلبته الشرف والحياة. نجحت الرواية فأتبعها بالذبائح، ويومئذ بكى وأبكى واتخذ من صدور أسرة بأسرها غرضاً وسدد إليه ذخيرة جيش كامل من السيوف والبارود، فلم يدع منها فماً يقول: كان أبى، ولا عينا تسقى قبر فقيدها بالدموع».

ثم ينتقل الناقد من هذا التعريض بفن لا يستسيغه ويود لو تخلص المسرح المصرى الناشىء منه إلى عرض شىء من الأسباب التى تساق تبريراً لقيام الميلودراما، ونجاحها على خشبات المسارح: اعتذرنا نحن له يومئذ من هذه القسوة بأن عواطف الشعب نائمة، لا توقظها إلاّ عواصف الآلم، ومنظر الدماء فى المذابح، وقرع الطبول المحزنة على آذان النيام. قلنا رواية فجائع بين ألف رواية تمثل الحياة بما فيها من دمع وابتسام، فلتكن بينها ملحاً، وما يستغنى عن الملح الطعام. لكن يظهر، وا أسفاه، أن الطعام سيستحيل كله إلى ملح. وهذه السلخانة التى كانت بالأمس فكاهة، ظهرت على المسرح اليوم، ولكن بغير قلم الأستاذ يزبك. ويخيل إلى أن السادة المؤلفين قد غيرهم ما أصاب صاحبهم من نجاح فاستطابوا المرعى، واندفعوا يحصدون منه سنابل الألم، ثم يطحنونها بين حجارة من ألفاظهم الداوية، ويقدمونها وليمة من دم ودموع لأولئك التعيسين الذين قدر عليهم أن يكونوا أبطالهم على المسرح».

والمصيبة - يمضى الناقد ليقول - أن الأثر الحراق الذى تسعى الميلودراما إلى كسبه وتأكيده، وترمى من ورائه إلى ايقاظ النيام، هذا الأثر لا مفر من يضعف على المدى: «أن بهذا الطبل الداوى تستيقظ العواطف حقا، ولكن يقظة الاحتضار. ويقينى أن الجمهور المسكين، يوم شهد «الذبائح»، سقطت من عينه «عاصفة فى بيت». وأن هذا الجمهور قد يشهد اليوم «الذبائح» بعد «الصحراء»، فيعجب لها كيف أبكته بالأمس».

فالميلودراما، إذن، فى رأى الدكتور سعيد عبده، فن ردىء، لا يمثل واقع الحياة بما فيها من دموع وابتسام. وهو إلى هذا فن ذو أثر مؤقت، لأن مؤلفيه مضطرون إلى المزايدة على أنفسهم، وعلى بعضهم البعض، فى سبيل الحصول على أثر أقوى وأقوى، ولا مفر لهذا الأثر من أن يصبح أضعف وأضعف، ومن ثم تموت الميلودراما، وتموت معها الآمال المعلقة على نشأة مسرح قومى فى مصر.

وسعيد عبده مستعد - مع ذلك - إلى أن يتحمل نسبة ما من هذه الميلودرامات - واحد إلى ألف كما يقول - شريطة أن تكون فى جودة «الذبائح»، التى يعترف - ضمنا - بأنها ميلودراما جيدة.

فى هذا الجو عرضت مسرحية محمود كامل «الوحوش» فاستفزت سعيد عبده إلى مزيد من التهكم والتعريض والفكاهة الشائكة، بعد أن وجد فيها تحقيقاً لما سبق أن سجله من تكالب المؤلفين على الميلودراما، جرياً وراء النجاح الذى أصاب أنطون يزبك.

قال سعيد عبده فى نقد المسرحية، بعد أن ضغط حجمها - عامداً - الى حد السخف: «أبطال هذه الرواية سبعة. يموت أحدهم «إلهى». ويموت الثانى خنقاً، والرابع يقضى عليه بالموت فى المستشفى والخامس يموت منتحراً، والسادس أمرأة هى أم أمين أفندى وهذه تموت بمرض القلب، وهناك رجل كان عشيقها، وهذا الرجل مريض بالزهرى، والطبيب الذى يعالجه لوجه الشيطان قد مات مختنقاً، وعندنا فى الطب أن الزهرى المزمن مع عدم العلاج يساوى الموت المؤكد مضافاً اليه التشويه والآلام».

ثم يعرض الناقد لتكنيك المسرحية فيجد أنه «لا يعدو سلسلة مقالات تلقيها طائفة من الأشخاص تقف على خشبة المسرح، هذا يقول فى أضرار الخمر وذلك فى أضرار الكوكايين وثالث فى شكوى الزمان، ورابع فى «وقال يمدح»، وخامس فى سفالة الأطباء، وسادس فى نذالة المحامين، ثم يكون جزاء هؤلاء الوعاظ الطيبين من كرم المؤلف أن يسلط عليهم عاملا من عوامل الدمار يؤزهم ازاً، فإذا المسرح قطعة من سه واترلو، واذا الستار كفن للخطباء أجمعين.»

ثم يترك سعيد عبده خناق المؤلف ليمسك بخناق يوسف وهبى فيعيب عليه أن يصفع جمهوره بثلاثة مآتم فى موسم واحد، وأن تكون ثلاثتها وليدة أقلام مصرية «إن هذا لكثير، لئن يكن هذا هو الأساس الوحيد لتشييد المسرح المحلى المزعوم، فليسقط هذا المسرح إلى الأبد، ولنظل كما نحن عيالاً على مسارح الغرب نتقبل منها الصدقات بفرحة وخمول...»

✲✲✲

والتقط محمود كامل القفاز فى العدد التالى من الكشكول فى كلمة كتم فيها غيظه حتى قرب النهاية، دافع فيها عن مسرحيته على أساس أن سعيد عبده تعمد تسخيفها، وقصد إلى المبالغة فى عدد الضحايا فيها، دون استناد لا إلى القانون الذى سوف يبرىء بعضهم، ولا إلى واقع المسرحية ذاتها. ثم انتقل من هذا إلى تبيان الأساس الفنى الذى تقوم عليه المسرحية:

«تتهمنى بأننى حشوت قصتى بالخطب عن الخمر والكوكايين والأطباء. وماذا أفعل وأنا أنتمى فى ذلك إلى مدرسة مسرحية لها أنصار يعدون بالملايين فى كل أنحاء العالم؟ ألم يأتك خبر المسرح المفيد الذى دعا اليه دوما الصغير، والذى جعل من شرائطه أن يقوم الكاتب واعظاً على المكشوف فوق خشبة المسرح؟ ألم يأتك خبر يوجين بريو[1]، مؤلفة قصة «المسحور» التى

(١) يوجين بريو،(١٨٥٨ - ١٩٣٢) هو المتبنى الرئيسى لفكرة المسرح المفيد. فى فرنسا وفى العالم كله. اشتهر فى أوائل تسعينات القرن الماضى، حين مثل عدد كبير من مسرحياته على خشبة المسرح الحر. وينتظر بريو إلى المسرح =

ترجمها مسعود بك ومثلت على مسرح الأوبرا ولم تكن الا خطبة - على حد تعبيرك - عن كيفية الوقاية من الأمراض السرية؟ هل تعلم أن هذا الكاتب من أعمدة المجتمع الفرنسى، وأن قصصه قد ترجمت كلها الى معظم لغات العالم فلاقت نجاحاً وتقديراً أينما حلت، وأن له قصة تعرض الآن على مسرح الأبروا، هى قصة «الرداء الأحمر»، يصفق لها صغار العمال والعاملات فى شيكوريل وسمعان؟ فماذا ذهبنا نشاهد «المسحور» على مسرح الأوبرا، غادر النقاد الصالة بعد الفصل الأول. ماذا نسمى هذا؟ أنا لا أريد أن أسميه جهلاً، ولكننى لو فهمت أن يريد الجمهور والعامة من الكاتب المسرحى شعبية متطرفة، فأنا لا أفهم أن يسف النقاد إلى مطالبة الكتاب بتلك الشعبية المعيبة.»

ثم ينهى محمود كامل دفاعه عن مسرحيته قائلا: أنا لم أقل فى يوم من الأيام اننى سأكتسح أمثال برنشتين[1] وباركر[2]، ولن يصل بى الادعاء إلى هذا الحد. كل ما أرجوه أن يفهم النقاد - وكان من الواجب أن يفهموا جيداً - أن برنشتين وباركر اذا جلسا ليكتبا فوراءهما ماض مسرحى مجيد وتطور تاريخى طويل، عليه يعتمدون ومنه يستمدون الوحى.

أما نحن، فماذا وراءنا، وراءنا الصحراء المترامية الأطراف.»

***

ورد سعيد عبده الرد ذاته الذى يجمع بين الدعابة والوخز وشىء من الأساس الموضوعى لحملته على الميلودراما قال: لتكن يا صديقى تلميذاً لدوما الصغير أو دوما الكبير أو دوما المتوسط. فهذا لا يعنينى ما دامت رائحة روايتك كريهة فى أنفى. هذه الأسماء التى تعبدونها وتقدسونها كآلهة أو انصاف آلهة، لم يخلق الله أصحابها من طينة الزير وخلقنا نحن من طينة

= كمنبر للخطابة ضد المساوىء الاجتماعية، وهذا يضعف الكثير من مسرحياته. غير أنه فى مسرحيات بذاتها يجمع بين النظرة التعليمية وبين عطف عميق على ضحايا هذه المساوىء بين الأفراد، مما يجعل للمسرحيات قيمة فنية وانسانية واضحة.

ومن هذه المسرحيات. «بنات مسيو ديبونت الثلاث»، (١٨٩٨)، وفيها يندد بزواج المصالح و«الروب الأحمر» (١٩٠٠) وفيها كشف لمساوىء النظام القضائى، و«البضائع المعيبة»، وفيها يتعرض لأخطار الأمراض التناسلية.

(١) هنرى برنشتين، (١٨٧٥ - ١٩٥٣) من أنجح كتاب المسرح فى فرنسا. وصل ذروة شهرته قبيل الحرب العالمية الأولى. اتقن صناعة المسرحية، ودرت عليه مسرحياته ارباحا طائلة قدرت بثمانية مليون دولار. ظلت مسرحياته تمثل عشر سنوات متصلة فى مكان ما أو آخر. وذات مرة قدمت ثمانون من مسرحياته دفعة واحدة فى أماكن متفرقة. ومن مسرحياته: «اللص» التى تقوم على الاثارة، (١٩٠٦) و«المرتفع»، (١٩١٧) وفيها يستخدم علم النفس الذى كان موجة بازغة اذ ذاك.

(٢) لعله يقصد الكاتب الانجليزى هارلى جرانفيل باركر، (١٨٧٧ - ١٩٤٦) وكان مخرجا وممثلا أيضا. ومن أهم وقائع حياته، اشتراكه مع المدير المسرحى فيدرين فى ادارة مسرح كورت، حيث قدمت فى السنوات الأولى لهذا القرن تجارب كثيرة فى الاخراج ورسم المناظر والاضاءة. كذلك الأعمال الناجحة الأولى لبرنارد شو، وعدد من أهم مسرحيات شكسبير، إلى جانب أعمال يوريبيديس وماترلينك وابسن وغيرهم. ومن أهم أعمال باركر المسرحية «ارث فويسى» و«بيت مدراس» و«فرخة الارصاد» و«تزويج آن ليت».

القلل.. أنا لا أدين لهم بشىء أكثر مما أدين لك... فلا تحاول أذن أن تستغل الموقف على حساب هؤلاء.

ان يكن ألف دوما يخطبون على المسرح، فهنالك برنشتين واحد يملأ لك المسرح حياة، يعظك من حيث لا تشعر أنه يعظك، لا يترك زمام الحديث فى يد أبطاله أكثر من ثوان معدودة، يرغمك على أن تشهد روايته بشوق، وألا تفارقها سؤماً فى نهاية فصلها الأول. فإن لم يكن بد من تقديس أحد، فتعال معى يا صديقى نقدس هذا الرجل، ونقل فيه ونأخذ عنه ما نشاء، أما أن نأخذ عن حسن أفندى فايق مؤلف شم الكوكايين، فمسألة فيها نظر...»[1]

ولم تنشر الكشكول بعد هذا شيئاً عن هذه المعركة الطريفة والمفيدة معًا، مما يحق لنا معه أن نستنتج أن الأستاذ محمود كامل قد بر بوعد كان قد قطعه على نفسه بألا يرد على ما يوجه إلى مسرحيته من نقد، خيراً كان أم شرا. وهو الوعد الذى استثنى منه الدكتور سعيد عبده - مؤقتاً - ثقة منه فى جدية الناقد وحسن مقصده.

وننظر الآن نظرة سريعة فى هذا كله. يلحظ القارىء اننى أثبت ملخصاً وافياً لهذه المعركة. فعلت هذا لأطلع أبناء الجيل الحاضر على مبلغ الجدية والاخلاص والمصارحة التى كانت تتسم بها أمور المسرح - أحيانا - من حوالى ربع قرن. كما أردت أيضا أن أكشف عن جذور المشكلة التى تطرحها الدراسة الحالية. فهى مشكلة لا تقوم فى فراغ، كما قد يظن البعض لأول وهلة، بل أن لها جذورا عميقة فى أرض مسرحنا. كما انها لا تزال مطروحة علينا، برغم أن أبعادها وأوجهها الحقيقية غير ظاهرة الا للمدقق. ذلك أن صيحة الدكتور سعيد عبده ضد الميلودراما ما فتئت تتردد بيننا. وهى صيحة لها ما يبررها إذا ما وجهت ضد الميلودرامات السيئة. ومن هذه توجد آلاف مؤلفة، لا فى مصر وحدها ولكن فى كل بلد ظهرت فيه الميلودراما المسرحية والروائية، على امتداد القرن التاسع عشر - عصر ازدهار الميلودراما.

بل أن صيحات ضد الميلودراما كانت تقوم فى عهدها الذهبى، أيام بيكسيريكور[2] فى فرنسا. فقد ظهرت فى أوائل عهد ملك الميلودراما هذا قطعة مسرحية من نوع الفودفيل بعنوان «لتسقط الشياطين، لتسقط الوحوش، ليسقط السم، لتسقط السجون، لتسقط الخنازير»! ولعل هذه كانت أول مرة تستخدم فيها الجمل الطويلة عناوين للمسرحيات، مما يسلب عناوين قرننا العشرين ميزتى الجدة والمعاصرة معا!

غير أن هذه الصيحات وأمثالها لا تغير من الأمر الواقع شيئا وهو أن هناك ميلودرامات

(١) كان الاستاذ حسن فائق، الممثل الكوميدى المعروف، قد ألف مونولوجا عن اضرار الكوكايين فى عشرينات القرن. والدكتور سعيد عبده يتهم الاستاذ محمود كامل بأن مسرحيته لا تعلو كثيرا عن كلمات المونولوج التى تقول:

:شم الكوكايين خلانى مسكين
رأسى يتزن وقلبى حزين!

(٢) اقرأ عن بيكسير يكور فى الفصل الأول من هذا الكتاب.

جيدة إلى جوار الميلودرامات السيئة وأن الميلودرامات ليست انحطاطا للفن المسرحى، وانما هى فن درامى قائم بذاته، له محاسنه وله أيضا مساؤه.

وقد ارتبط هذا الفن منذ نشأته بقضايا المجتمع، وبقضايا الشعوب بوجه خاص على نحو ما تظهره الدراسة التالية. وهذا يعنى أن الميلودراما لها أساس تاريخى وتراثى راسخ، وليست مجرد مرحلة فى حياة الدراما - ومرحلة منحطة ينبغى أن نتخلص منها بأسرع ما نستطيع.

كما أنه يعنى أن ما يساق أحياناً من تفسير لقيام الميلودراما على أساس نفسى وحسب - كما يفعل ناقد الكشكول فى عدد ١٩ نوفمبر ١٩٢٦[١]، وكما يفعل الدكتور محمد مندور[٢] هو أبعد ما يكون عن تبيان حقيقة الميلودراما، وتفسير ما لقيته وما لاتزال تلقاه حتى الآن من تأييد شعبى عارم.

إن ما يقرره الأستاذ محمود كامل فى مقال له نشرته جريدة السياسة[٣] من أن الميلودراما هى القصة المثلى فى نظر العامة، فى مصر وفى كل بلد آخر تتفاوت فيه مدارك الناس هو قول أقرب إلى الحقيقة وأجدى بمراحل من مجرد الاقتصار على سب الميلودراما، ومحاولة منعها من التداول. كما أن ما يفطن اليه الأستاذ محمود كامل فى مقال السياسة وفى رده على الدكتور سعيد عبده من أن ارتباط فن الميلودراما بالأهداف الرئيسية للمجتمع أمر طبيعى وواجب بوصف أن الميلودراما وسيلة فنية مجدية للوصول إلى الجمهور هو قول عدل ينبغى أن نحمده لقائله، وأن ندخله فى الاعتبار دائما.

ويلفت النظر - فى هذا الصدد - أن الدكتور محمد مندور يسجل استخدام المسرح المصرى للميلودراما فى النقد الاجتماعى - بدلا من الكوميديا - ثم لا يجد تفسيراً لهذه الظاهرة المبشرة سوى أن الناس فى مصر كانوا حزانى، مثقلين بالهموم، فوجدوا فى الميلودراما تنفيسا عن أحزانهم. كما يسجل الدكتور مندور ازدهار فن المسرح الهازل فى الفترة ذاتها - عشرينات القرن - ثم لا يجمع بين هذه الظاهرة وبين الظاهرة السابقة فى نتيجة منطقية واحدة هى: إن الميلودراما والفارس كلاهما وجهان لشىء واحد هو المسرح الشعبى وإن هذا المسرح قام وسيقوم دائما، بصرف النظر عن أحزان الناس أو أفراحهم، وإن كان من الطبيعى أن يتأثر ويتشكل بالمراحل الاجتماعية التى يمر بها الناس.

---

(١) قال ناقد الكشكول المسرحى - وأغلب الظن أنه سعيد عبده دون توقيع - «وللجمهور ولع شديد بمظاهر العنف، وكل شىء غريب. ولعل هذا الولع يستمد حياته كلها من تلك العاطفة الساذجة التى تستبد بهذه القلوب المغلقة، والتى هى تركة الجماهير من حياة أجدادنا الأول، يوم كانوا يعيشون فى غاب لا يرون فيه الا حدقتى سبع، أو أفعى تبحث عن فريسة، أو تمساحا يريد الطعام. هى نشوة اذن، تأخذهم اليوم كلما رأوا اشباه هذه الروائع ممثلة فى عواطف الناس. والا فلماذا يعجبون بمثل رواية «أحدب نوتردام» وليس فيها الا سلسلة من مظاهر العنف الغريب وعشرات الحوادث التى لا يمكن أن تتفق مجتمعة فى الحياة؟!».

(٢) فى كتابه. «المسرح النثرى»، منشورات معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٥٩.

(٣) انظر كتاب: «المسرح النثرى»، ص ٦٦.

ومن واجبنا بعد هذا أن نلتفت إلى حقيقة واقعية، وهى أن الميلودراما - عوضا عن أن تكون ماتت - قد وجدت لها فى السينما مجالاً أوسع وأكثر تأثيراً بما لا يقاس. وقد لاحظ بروفيسور الارديس نيكول منذ الثلاثينات - فى كتابه: «تاريخ الدراما الانجليزية - جـ ٤ -» أن الجماهير اليوم تزحم قاعات العرض السينمائى لتشاهد أفلاما تشبه تماماً ما كانت تحويه ميلودرامات القرن التاسع عشر من قصص وحبكات.

ولا يزال هذا هو الموقف إلى اليوم فى كثير من الأفلام المتفاوتة الحظ من الجودة والقيمة الفنية، ابتداء من أفلام رعاة البقر إلى الأفلام شبه التاريخية التى تنتجها هوليوود عن أثينا أو روما القديمة، إلى أفلام الثورات الكبرى، (الفرنسية والأمريكية مثلا) إلى قصص إنسانية حديثة كان أبرزها - فى الأيام الأخيرة - «قصة حب» التى نجحت نجاحاً مدوياً ودرت أكثر من خمسين مليونا من الدولارات. وإلى جوار هذا فإن الميلودراما قد وجدت فى صحف الاثارة الواسعة الانتشار، وفى الروايات البوليسية متنفساً آخر، لا يقل اتساعاً وشمولاً.

واقع الأمر اذن أن الميلودراما مازالت قائمة بيننا، وأنها سوف تبقى معنا إلى وقت طويل. وواضح أن قضيتها أبعد من أن تكون قد حسمت.

فمن جهة، لاتزال النظرة التى ألقاها الدكتور سعيد عبده على الميلودراما منذ ست وأربعين سنة هى النظرة السائدة بدليل ما ينشر بين الحين والحين من اتهام للسينما المصرية بأن الميلودراما تسيطر على الغالبية الكبرى من أفلامها. والاتهام يسجل الظاهرة وحسب، ولا يحاول أن يتبين فيها وجهاً مشرقاً تستطيع السينما المصرية أن تتبناه لتصبح شعبية حقا. ومن جهة أخرى، لا تزال حاجاتنا إلى المسرح المفيد الذى دعا اليه محمود كامل، قائمة لم تجد من يكفيها، بشرط أن يقدم هذا المسرح الفائدة والفن المسرحى معاً وفى الإطار الواسع الذى تتيحه الميلودراما الشعبية، وبمحضر من جماهيرها الكثيرة المتحمسة.

وهذه حال لا يحسن السكوت عليها، إذا كنا نريد للمسرح شعبية وانتشارا حقيقيين. وعوضا عن السكوت، ينبغى على دارسى المسرح أن يعملوا النظر فى قضية الميلودراما بروح الحياد، ويستغنوا عن الرفض المسبق الذى ينظرون به اليها. ذلك أن الميلودراما لها امكانات كثيرة خيرة لو أحسن استخدامها.

وفى سبيل البحث عن هذه الامكانات، أقدمت على هذه الدراسة، محاولا بها القاء بعض الضوء على المشكلة، مستكملا - فى الوقت ذاته - بحثى فى المسرح الشعبى، الذى بدأته من سنوات بالنظر فى الكوميديا الشعبية.

✲✲✲

الفصل الأول

التراث

وافق سقوط الباستيل عام ١٧٨٩ حدثا مسرحياً هاماً فحوالى ذلك التاريخ، استطاع الفنيون أن يبنوا القصور المسرحية من كتل خشبية ترص بعضها فوق بعض كمكعبات الأطفال، حتى إذا جاء وقت الهجوم عليها، وأشعلت فيها «النيران» أدار النجارون مقابض خاصة متصلة بالصف الأرضى من هذه الكتل، فاذا بالقصور تتهاوى أمام النظارة، والنيران تضطرم فيها، بين صيحات أصبحت فيما بعد مشهورة، تهتف «الحرب على أصحاب القصور». ومنذ هوى الباستيل فى واقع الحياة، وهو يهوى كل ليلة على المسرح، وعلى هذه الصورة.

وفى الثورة كان الممثلون الجوالون[1] وهم اذ ذاك كما هم الآن، فقراء مشردون يطاردهم القانون ويحظر عليهم التمثيل - يقدمون قضية الحرية فى عناد، ويدافعون عنها بأكثر مما كان يفعل بعض من بذلوا الدم فعلا فى سبيلها.

(١) نشأ هؤلاء منذ القدم كفنانين يقدمون نمر المحاكاة أو التقليد فى الأسواق وأماكن التجمع الأخرى وكانوا أيام اليونان يؤلفون جمعاً من الاكروبات والحواة وما أشبه، هم أقرب إلى المتسولين، يكسبون عيشهم بشق الأنفس، وفى مواجهة مخاطر عديدة. وتطور فن المحاكاة الساذجة هذا عند الدوريين فى اليونان القديمة، ومن ثم امتد إلى صقلية وجنوب ايطاليا. وأصبح مسرحا بدائيا، يقدم على استرادة خشنة، لها ستار يفتح من وسطه، ومن الفتحة يدخل الممثلون ويقدمون فنهم وخلفهم الستارة كنوع من المنظر، بينما باقى الممثلين وراء الستارة فى انتظار أن تأتى أدوارهم. وأثناء العرض، كان واحد من الممثلين يطوف بالرواد ليجمع منهم ما تجود به نفوسهم من عطاء. أما العرض ذاته فكان يقوم على الفكاهة الخشنة، بكل ما كانت تحويه فكاهة الزمن القديم من ألفاظ وارشادات تعد = اليوم بذيئة وداعرة، ولكنها لم تكن كذلك قط فى نظر معاصريها.

وعلى مر الزمن تطور العرض فدخلت فيه نتف من الديالوج، وخطوط عريضة لقصة بدائية، وإن ظل يعتمد على =

ابتكر هؤلاء الفنانون الشجعان حيلة طريفة ليدوروا حول قانون كان يمنعهم من الأداء بالكلمات،[1] فوزعوا على النظارة لفائف من الورق تحوى الحوار الذى كان مفروضاً أن ينطق به الممثلون. لجأوا إلى التمثيل الصامت، تارة ونوعوا فى فنون التمثيل تارة أخرى، فأدخلوا فيها الأداء البهلوانى، وأداء السحرة، وتمر الحيوانات، وفنون الركوب. وحين جاءتهم الأرباح تتهادى، لم يقصروا فنهم على الأكشاك تقام فى الأسواق، بل بنوا لأنفسهم أماكن ثابتة.

ثم سقط الباستيل، فأثبتت الأحداث التالية أن هذا اللون من التمثيل الممنوع، كان أقدر على خدمة الروح الثورية التى أشعلتها انتفاضة ١٧٨٩ من التمثيل التقليدى القائم على جمال العبارة وأناقتها. فقد حيت باريس الحدث التاريخى الكبير بمسرحية من أربعة فصول اسمها «سقوط الباستيل، أو انتصار الحرية». وعلى الفور استوردت لندن المسرحية، وهيأتها للعرض على مسرح كوفنت جاردن، وانتهت من تجاربها النهائية، غير أن السلطات منعت تقديمها من بعد.

وتم اعداد ثان للمسرحية، استطاع أن ينجو من غضب السلطات لأنه استخدم فن السيرك فى الأداء، وكان السيرك إذ ذاك فناً بازغاً، وكان ظهوره فى ذلك الوقت بالذات مظهراً آخر من مظاهر الثورة على الإقطاعيين، إذ تحول مدربو الركوب العاملون فى خدمتهم إلى فنانى سيرك، كى يحصلوا من السيد الجديد - الجماهير - على قوتهم اليومى.

ثم قدم نص ثالث من «سقوط الباستيل» فى مبنى اسمه «السيرك الملكى» وكان فى هذه المرة دراما خالصة - لا محاولة فيها للاختباء خلف فنون أخرى. ونجحت المسرحية نجاحا مدويا[2] فألقت السلطة القبض على ممثلها الأول «جون بالمر» وحكمت عليه بالسجن بوصفه وغداً ومتشرداً، جرؤ على أن ينطق بالكلمة وحدها فى مسرح مخصص للموسيقى والرقص. وتقدم ممثل آخر ليقوم بدور زميله المسجون. ومن جديد تعالت صيحات الاعجاب. ومن جديد امتدت يد السلطة لتقبض على الممثل المذنب، وتدفع به الى السجن. وبرز فدائى ثالث ليسد

= الشخصيات أساساً، عوضاً عن القصة. وحين أصدرت الكنيسة أمر الحرمان ضد الممثلين فى القرن الخامس، ثم أغلقت المسارح كلها فى القرن السادس، حمل الممثلون الجوالون شعلة المسرح بمفردهم، وظلوا - حتى عصر النهضة - يقدمون عروضهم التمثيلية والبهلوانية ملتمسين النجاة فى ضآلة شأنهم وقلة انتشارهم.

وحين أشرق نور عصر النهضة، تضاعف عدد الفرق الجوالة، وظلوا يحتلون مركزاً هاماً فى تاريخ المسرح الاوروبى من يومها حتى قرننا هذا.وقد خرج من صفوف هذه الفرق بعض من ألمع شخصيات المسرح العالمى، مثل موليير، والممثلة الايطالية الينورا ديوز.

(١) فى فرنسا كانت فرقة الكوميدى فرانسيز تحتكر حق الاداء بالكلمات ومن ثم لجأ الممثلون خارج ذلك المسرح إلى فن تمثيلى لا يقوم على الكلمات، وهو فن «الميم» الذى تطور من بعد على أيدى فنانين خالقين ذوى قامة كبيرة من أمثال دى بيرو فى أوائل القرن التاسع عشر، مارسيل مارسو وجان لوى بارو فى قرننا العشرين.
وفى انجلترا كان هناك احتكار مماثل فى حقل دراما الكلمة، وذلك على خشبتى مسرحى كوفنت جاردن ودرورى لين، وادى هذا إلى قيام فن العرض الصامت.

(٢) تقول المصادر إن الممثلين هتفوا من أعماق قلوبهم بحياة الفرنسيين وإن جميع المتفرجين رددوا الهتاف بحماس بالغ.

الفجوة، وكان فى هذه المرة مدير المسرح، غير أن قلة خبرته وضعف موهبته أنقذت السلطة من حرج المسرحية وأذاها.

❁❁❁

فهذه لحظة لامعة فى تاريخ الميلودراما، اتصلت فيها اتصالاً عضوياً بآمال الشعوب، وعبرت عن هذه الآمال تعبيراً فعالاً ومؤثراً، وتقدمياً، وجندت فى سبيل هذا كله فن الممثل، وروحه وحريته.

وقبل هذه الأحداث بسنوات سبع، فى يناير ١٧٨٢، خرجت للعالم مسرحية «اللصوص» من تأليف الكاتب الشاب شيللر، فأحدث ظهورها دوياً شديداً فى عالم كان يتهيأ لاستقبال ثورة كبرى يحس بها تخايل بصره وتملأ خياشيمه، وتكاد تخترق جلده ولحمه. وبطل «اللصوص» طالب جامعى ركبته الديون اسمه كارل موور، فحين يضيع منه الأمل فى أن يتخلص من دائنيه، يسخط كارل على الظلم الاجتماعى ويقرر أن يرأس عصابة من اللصوص تؤسس فيما بينها جمهورية تزرى بروما وأسبرطه. ويعلن موور أن «النظام والقانون» لم يلدا قط رجلاً عظيماً. انما الحرية وحدها تلد العملاق.

ويمضى الطالب فى مغامرات فظيعة بنسف مكاناً يحوى واحداً من أفراد عصابته بالديناميت لينقذه من الشنق ولا يبالى أن يموت الأبرياء بين مسنين وشباب ونساء فى المخاض. ويقتحم سجناً يقع تحت قلعة خربة لينقذ حبيبته اميليا التى كان أخ شرير له قد اختطفها، فلما تتبين هذه ان حبيبها كارل إنما هو قاتل، تطلب اليه أن يقتلها هى ويقتلها كارل بالفعل، لا يتردد. يقتلها، وهو يقول: «ستدور الأرض مرات عديدة حول الشمس قبل أن تشهد عملاً يكافىء عملى هذا.»

وقد فتن الشباب الألمان فتونا بهذه المسرحية، وأقاموا لها مهرجاناً سنوياً تمثل فيه. ولا تزال المسرحية تمثل إلى يومنا هذا. ورأى فيها الحكام الألمان خطراً عظيماً. قال واحد منهم «لو أننى كنت الله. أقف على عتبة خلق العالم، وكان فى سابق علمى أن «اللصوص» ستكتب يوماً ما، لما خلقت الدنيا».

ولما قامت الثورة الفرنسية، استقبلت المسرحية استقبالاً هستيرياً فى حماسته، وأضيف اسم شيللر إلى قائمة أبطال الجمهورية الأولى. أما فى انجلترا المعادية للثورة فقد حجبت اللصوص عن التمثيل ثمانية عشر عاماً متصلة.

و«اللصوص» - لو دققنا النظر - تشبه رواية مشهورة كتبها هوراس ولبول ونشرت عام ١٧٦٤ واسمها «قصر أوترانتو» وبها بدأت موضة أدبية جديدة، اتصل أثرها على الروايات والمسرحيات الشعبية حوالى نصف قرن، وامتد هذا الأثر الى بلاد كثيرة. وفى «قصر أوترانتو»

هذا شبح رهيب لا يطيق حمل سيفه أقل من مائة رجل، تسقط خوذته من السماء فتقتل عريساً كان يتهيأ للزواج من امرأة اسمها أيزابيللا. ويجد أبو العريس الفرصة سانحة، فيقرر أن يطلق زوجته ويتزوج من عروس ابنه. غير أن صورة جده تطلق تنهيدة عميقة، وتخرج من إطارها، وتشير إلى الرجل - اسمه مانفرد - بأن يتبعها ثم تغلق الباب فى وجهه. وتدخل ايزابيللا إلى أقبية القصر، فتلتقى برجل اسمه تيودور، كان الوريث الشرعى للقصر، قبل أن يغتصب القصر لنفسه ذلك الوغد المسمى مانفرد. ويفكر تيودور فى أن يتزوج ابنة مانفرد حسماً للنزاع بين الاسرتين، فتسقط من أنف تمثال لأحد أجداده ثلاث نقط من الدم. ثم تموت ابنه مانفرد، ويخلو السبيل لكل من تيودور وايزابيلا ليتزوجا.

وقد خلقت هذه الرواية ولعاً - هو أشبه بالجنون - بالقصور القديمة والأقبية والأشباح، والمغامرات التى تدور فى أماكن أثرية مظلمة. فلما كتب شيللر مسرحية «اللصوص» تابع الموضة ذاتها، وانما تنفس فيها ما كان دخل رئتيه الشابتين من بخار الثورة المقبلة وما كان تخلص له من آراء روسو التى ضمنها كتابه «العقد الاجتماعى».

وهنا يأتى دور الكلام عن أثر روسو فى خلق الميلودراما الاجتماعية وتطويعها لاستقبال الآراء والأفكار التى أرهصت للثورة. قبل روسو، زعمت امرأة واسعة النفوذ فى بلاط لويس الرابع عشر - الملك الشمس - لنفسها وللبلاط - ومن ثم للعالم المتحضر كله - ان الفضيلة هى قانون السماء الذى لا يتغير والذى يحظى منها بكل رعاية. وألحت هذه السيدة الصارمة - مدام دى مانتينون[1] - على أن الفضيلة - بهذا الوصف - لابد أن تنتصر فى كل عمل يظهر فيه ممثلون لها - فى الشعر، والرواية والمسرحية. وخضع العالم المتحضر كله لتعليمات المدام، وأصبح من تقليد الخلق الفنى - والمسرحى ضمناً - أن ينصر الفضيلة بكل وسيلة - بكل وسيلة مصطنعة، مهما بدا فى هذا من غرابة وسخف.

وأصبح مألوفاً أن يندد النبلاء الفاسدون بالظلم الاجتماعى، وأن يعلوا من شأن «المتوحش النبيل» ثم يسمحوا ببيعه فى أسواق النخاسة، وأن يهزأ هوراس وولبول بالألقاب والمراكز، والعروش، ويشيد بالحرية، ثم يصنف «ثبتاً بأسماء المؤلفين من الملوك والنبلاء فى الوقت ذاته».

فقد أصر العصر على أن يتبنى قضية الفضيلة، وأن يرفع شعارها، على أن تكون هذه الفضيلة ذات حسب ونسب - فهى فضيلة النبلاء وحدهم، واذا ما ظهرت أعراض الفضيلة على إنسان وضيع المركز، ففتش جيداً فى أصوله وأنسابه فستجد انه نسل لرجل رفيع المقام، وإن جار

(١) فرانسواز دوبينيبه (١٦٣٥ - ١٧١٩) الزوجة الثانية للملك لويس الرابع عشر. وكانت مربية لأطفال محظيته. ثم تقرب منها الملك، وحلت محل المحظية فى فؤاده، فانعم عليها بلقب ماركيزة، وعقد عليها قرانه سراً، بعد وفاة زوجته. وقد رفعت علم التقشف والفضيلة فى البلاط، وتبعها البلاطيون والكتاب والفنانون.

عليه الدهر مؤقتاً، فأخفى عنه وعنا أصله النبيل.

وجاء جان جاك روسو، فأعلن أن المصدر الرئيسى للشر فى العالم هو انعدام المساواة، من هذا الانعدام تأتى ثروة الأثرياء، والثروة تلد الترف والكسل، ومن الترف تنبت الفنون، ومن الكسل تنبع العلوم، ولا حل أمامنا سوى أن نعود إلى الطبيعة. إلى الحالة البدائية، إلى وضع المتوحش النبيل.

ووضع مؤلف «إميل» و«هيليويز الجديدة» فى هذين العملين بعضاً من التقاليد الرئيسية لفن الميلودراما: تقسيم الشخصيات إلى خيرة صرف وشريرة صرف، تجسيد الفضيلة فى الفقر والبساطة، وتمثيل الرذيلة فى المركز الاجتماعى المرموق وفى الثقافة، ثم اغراق العقل فى العاطفة، وفيض الدموع، ثم عدم الوعى بما فى هذا كله من سخف كامن.

وبوحى من هذه الآراء، ومن الصداقة التى ربطت بين روسو، وبين المهندس العسكرى السابق بيرناردين بيير، قام هذا الاخير بوضع رواية مثالية كان لها أثر كبير على فنى الرواية والمسرحية معا هى رواية «بول وفيرجينى».

غير أن روسو قد كان له أثر آخر فى تكنيك الميلودراما فقد مثلت له فرقة «تياتر فرانسيه» عام ١٧٧٥ فصلاً مسرحياً قصيراً بعنوان «بيجماليون» ويتألف أساساً من مونولوج يلقيه المثال، وهو يتأمل فى شغف ما إذا كان يجمل به أن يعرى بازميله تمثال جالاتيا، بينما الموسيقى تعبر عن دخيلة نفسه بعد كل مقطع كلامى.

وهكذا ولدت الميلودراما. أى الدراما + الميلوديا.

❋❋❋

تقدم روسو خطوة واضحة بقضية الفضيلة، فربطها بقضية اجتماعية بارزة هى قضية انعدام المساواة، ثم جعل الفقراء والبسطاء وحدهم مستودع هذه الفضيلة، وإن لم يمنعه هذا من أن يزعم أن ملكاً محباً لزوجته وبنيه هو أهل لأن يرمز للديمقراطية والحرية بحيث يحق لشعبه - إذ ذاك - أن يتمثلهما فيه.

غير أن كتاباً غيره من أنصار المساواة لم يكونوا يرون هذا الرأى الأخير فقد خلق بومارشيه شخصية الخادم الظريف فيجاور، كى يسخر من انعدام المساواة، ومن السادة أيضا. وفى «حلاق أشبيليه» و«زواج فيجارو» يبدو الخادم أرقى بكثير من سيدة - أرقى منه فى كل شىء، خلا المقام الاجتماعى.

على أن هذا كله لم يكن ليرضى عامة الناس بعد أن قامت الثورة فقد أصر هؤلاء على أن تنحاز الفضيلة انحيازاً كاملاً لهم، ولا تخدم اعداءهم بحال من الأحوال.

بدا هذا واضحا حين أعلنت الجمعية الوطنية فى ١٩ يناير ١٧٩١ انها تمنح حق انشاء المسارح لكل مواطن فرنسى. ولم تمض شهور قليلة حتى تكونت فرق مسرحية جديدة، كان من بينها فرقة «تياتر ماريه» التى قدمت مسرحية «اللصوص»، بعد أن حولها مواطن اسمه لامارتيليير إلى عرض مسرحى ثائر عنوانه «روبير، رئيس العصابة» وفيه تعلو صرخة الحرب على أصحاب القصور، والسلام على أصحاب الأكواخ».

وفى المسرحية، يأتى نبأ بأن الأخ الشرير لكارل موور قد مات مطعوناً، وأن أتباعه لم يتحركوا لإنقاذه، لأن موت الطاغية هو نعمة لرعاياه، ويسأل بعض الممثلين:

– وما فعل رجال حاشيته؟

فيرد آخرون:

– رجال الحاشية دائماً جبناء.

– وأصدقاؤه؟ أصدقاؤه؟

– ليس للأشرار صديق.

وهكذا ربط مارتيليير بين الفضيلة وبين الوضع الاجتماعى فأعداء الثورة لاحق لهم فى صداقة أحد. بلى فهم أشرار منكودون كما أن تابعيهم جبناء. أما الفضيلة فمن حق الشعب وحده.

وفى مسرحية تالية، قدمتها الفرقة ذاتها بعنوان «المحاكمة الكبرى» كان الأسير المجنى عليه من الارستو قراطيين فثار مواطنو ضاحية «سانت أنتوان» من عديمى السراويل على العرض وأجبروا الفرقة على سحب المسرحية، لأن الفضيلة لا يمكن أن يمثلها واحد من النبلاء.

وفى مسرح آخر من المسارح الكبيرة الجديدة اسمه «مسرح موليير»، فى شارع سان مارتان، أعاد شعب الناحية تسمية المسرح، وأطلقوا عليه اسم «سان كيلوت»[1]، ثم قدمت عليه مسرحية «جرائم الاقطاع» من تأليف مواطن اسمه فيلنوف. وفيها يصب دوق فورساك جام غضبه على ابنته وواحد من اتباعه تزوجته البنت رغم ارادة أبيها. وهنا يثور الفلاحون ويقتحمون القصر، ويحررون العاشقين، ويقتلون الطاغية. وقد مثلت هذه المسرحية فى عدة مسارح، وأثبت الاقبال عليها انها أنجح مسرحيات عهد الإرهاب.

وفى مسرح ثالث، اسمه «لوزايل دى تريوجات» قدمت مسرحية بعنوان «الغابة الخطرة، أو لصوص كالابريا» وفيها يبحث كوليسان عن لصوص خطفوا حبيبته كاميل. وحين يلقاهم يجدهم قد دخلوا كهفاً فيه صخرة تدور على محور. ويتبعهم الرجل، فيلقى اللصوص القبض عليه ويقررون اعدامه غير أن الجلاد يقتل رئيسه غوضاً عن قتل كوليسان ويقول للمحبين «لأفضل لى عليكما. قد أديت واجبى وانتقمت للمجتمع.

(١) أى مسرح: «عديمى السراويل».

وكانت الموسيقى تتخلل الحوار، فأصبحت المسرحية والحال هذه، أول ميلودراما بالمعنى الكامل.

❋❋❋

هذا بعض من التراث الثورى للميلودراما، حين خلصتها الثورة الفرنسية مؤقتاً – من قبضة النبلاء، واصرارهم الزائف على الفضيلة، وحبهم لاطلاق الدموع على المسرح، من فرط ما يزعمون من ولع بفضيلتهم هذه الشاحبة المجردة.[1] وهو فى مجموعه يشير بوضوح إلى القدرة الكامنة فى الميلودراما على تبنى القضايا الاجتماعية الملتهبة، وابرازها، والتعبير عنها تعبيراً واضحاً وملتزماً وسهل الوصول إلى قلوب الناس.

غير أن الميلودراما لم تتخلص طويلاً من وصاية غير الشعبيين عليها. فما لبث أن قام كتاب على مستوى كبير من القدرة الفنية، تعهدوا بأن يقدموا للطبقتين الوسطى والعليا ميلودرامات توافق هواهم، ونظراتهم إلى المجتمع الذى يعيشون فيه، بينما تركت الميلودراما الشعبية وشأنها تبحث بوسائلها الخاصة عما يرضى أذواق الجماهير، إن ايجاباً – بتبنى بعض قضاياه – أو سلباً – بتخدير عقول الناس بوسائل مختلفة[2].

ومن أهم من كتبوا الميلودراما تعبيراً عن الطبقة الوسطى، الكاتب الألمانى أوجيست فريدريش فرديناند فون كوتزيبيو (١٧٦١– ١٨١٩) الذى كتب تسعاً وثمانين مسرحية[3]، مثلت فى أكبر دور المسارح العالمية، والذى انتهت حياته نهاية ميلودرامية حقة، حين طعنه حتى الموت، واحد من الطلاب المتحمسين فى مدينة مانهيم، اسمه كارل لودفيج ساند، بعد أن اتهمه الرأى العام الحر بأنه جاسوس وخائن لقضية الحرية، وذلك إثر قبوله تكليفا من قيصر روسيا بالبحث فى حال الأديب والرأى العام فى المانيا.

وأهم ما أضافه كوتزيبيو إلى مفهوم الميلودراما لدى الطبقة الوسطى تجسيده لفكرة الاتزان النفسى لدى أبطاله من النساء. فهؤلاء يرتكبن الخطيئة ويندمن عليها، فيمنحهن الكاتب الحق فى حياة سعيدة من بعد. يحدث هذا فى مسرحية «عداوة للبشر وندم»، حيث

(١) من أمثال الحب المنافق للفضيلة أن الروائى ساميول ريتشاردسون، (١٦٨٩ – ١٧٦١) الذى كتب «كلاريسا هارلوا» قد ندم من بعد لأنه صور فى شخص «لوف ليس» رجلا لاخلاق له يعتدى على عفاف النساء وجعله – مع هذا – خفيف الظل، جذابا. ولم يسترح ريتشاردسون حتى خلق شخصية تشارلز جرانديسون وسلبه الخفة والجذب الذين خلعهما على سلفه.

(٢) حين أفرغت الطبقة الوسطى الميلودراما من محتواها الثورى انصرفت الجماهير إلى قصص الجرائم الفظيعة التى تنشرها الصحف، وإلى «بطولات» قطاع الطرق القراصنة، وإلى قصص الشخصيات والموضوعات المرعبة من طراز فرانكشتين والهولندى الطائر، بينما وجدت الطبقة الوسطى نفسها مفتونة بشخصيات: المرأة الجميلة القتالة، والمومس الشريفة، والمرأة المتسلطة، سيدة الأقدار، وميلودرامات الخيانة الزوجية.. إلى آخره.

(٣) تذكر مصادر أخرى أنه وضع مائتين وثمانى عشرة مسرحية.

يغفر زوج لزوجته خطيئتها إثر ندمها وطلبها التكفير عن زلتها، وذلك بعد أن طال اعتزال الزوج للحياة والناس. وهو تطور فى النظر إلى شرف المرأة كان له آثار كبيرة على الدراما البورجوازية منذ أواسط القرن التاسع عشر، وعلى أيدى كتاب من طراز أوجييه وديماس.

كذلك نحا كوتزيبيو منحى عملياً صرفاً فى مسرحياته، فهو يلتقط الموضوع الذى يصلح لغرضه الرئيسى، وهو أمتاع المتفرج ودغدغة أعصابه. وفى هذا كله كان الكاتب أستاذاً متفوقاً، علم أجيالاً من الكتاب أصول فن الاثارة. وقد دفع تفوقه التكنيكى هذا فن الميلودراما إلى البحث عن الإثارة فى المحل الأول، ولو على حساب الموضوع وإن لم يحل هذا دون أن يعالج الكاتب موضوعات كانت فى نظر معاصريه تعتبر جرئية مثل الزوجة التى تخلص لزوجها إبان محنته وهى مدلهة - مع هذا - بحب رجل آخر. ومثل موضوع ابن الزنا، ومثل المرأة ذات الماضى، فى المسرحية المشار اليها آنفا.

على أن ملك الميلودراما البورجوازية دون منازع انما هو الكاتب الفرنسى جيلبرت دى بيكسيريكور، (١٧٧٣ - ١٨٤٤) والذى اطلق عليه معاصروه لقب «كورنى الميلودراما وامبراطور البولفار». وقد أعلن بيكسيريكور عن هدفه ولخص فنه فى وقت واحد حين قال: «انما أكتب لمن لا يقرأون». ومن ثم جاء الحاح الكاتب على وسائل التجسيد، من مناظر وحيل، كان، أحيانا، يبتكر لها آلات تقوم بتنفيذها. وقد أفاد بيكسيريكور من نجاح إحدى مسرحياته: «كولينا أو ابنة الأسرار» فشغل مدير مسرح الامبيجو واتسعت سلطاته، فأصبح يتحكم فى رسامى المناظر، وصانعى الملابس، والنجارين والآليين - وخاصة هؤلاء الأخر - الذين كان الكاتب يعتمد عليهم فى تحقيق مبدأ المناظر العملية السهلة الاستخدام. وبهذا أصبح بيكسيريكور مدير الخشبة المسرحية كذلك، فى وقت لم يكن فيه هذا العمل معروفاً. وأفاد من كونه مؤلفاً أيضاً، فألح على أن تكون المؤثرات الصوتية فى مسرحياته بالغة الأثر واستخدم معلوماته العسكرية[1] فى تدريب الممثلين على أن يبثوا النشاط والرشاقة فى مناظر سفك الدماء. كما ألح على عنصر البالية فى مسرحياته وتوسع فى استخدام المؤثرات الموسيقية، بحيث أصبح ما كان مجرد «جسر» فى نتفة روسو المسماة: «بيجماليون» قوة كبرى تقيم الجمهور أو تقعده، وأصبحت المسرحيات ميلودرامات بالقول وبالفعل.

وبالإضافة إلى هذا أنشأ بيكسيريكور لميلودراماته عالماً قائماً بذاته. عالماً متعدد الألوان، أسكن فيه الفضيلة المنتصرة دائماً. به جبال وطواحين فوقها جسور، وغابات من البلوط وقصور غوطية تحتها سجون. كذلك نوع فى موضوعاته، فى مسرحية، «فيكتور أو ابن الغابة»، يكتشف فيكتور وهو ابن بالتبنى لبارون فاضل له ابنة يود الفتى أن يتزوجها - انه فى الواقع ابن للص شريف يحمى الفقراء من الأغنياء. ويسأل اللص لماذا يفعل هذا فيقول: «من حبى للإنسانية». وقد اتصل عرض المسرحية عاماً كاملاً.

(١) التحق بيكسيريكور لفترة بجيش الثورة الفرنسية.

وفى مسرحية «كولينا» المشار اليها آنفا، تعيش البطلة كولينا فى منزل وصى عليها، كان رجل أخرس قد لجأ اليه بعد أن تعرض لهجوم تركه المهاجمون بعده بزعم أنه مات. وتتعرض كولينا لوشاية تقول ان الأخرس هذا هو أب لها، وانها ابنة غير شرعية، فيطرد الاثنان من المنزل ويهيمان على وجهيهما، حتى يصلا إلى جسر يعلو دوامة من الماء. وإلى ذلك المكان بالذات يأتى الظالم لهما كى يعلن توبته بينما ريح عاصفة تعوى، غير أن صوت النادم يصل قوياً وهو يقول: «آه، لو أننا علمنا فداحة الضرر الذى يصيبنا حين نتخلى عن الفضيلة، لأصبح الاشرار فى الأرض قلة بين الناس».

وفى مسرحية ثالثة، «الرجل ذو الوجوه الثلاثة» نجد رجلاً اسمه فيفالدى، يعود الى بلدته، فينيسيا، متنكراً فى زى رجل اسمه ايدان، الجندى المرتزق. ولكى يمعن فى تضليل الأعداء، يزعم فيفالدى أيضاً أنه ابيلينو، اللص الخطير. ويتظاهر فيفالدى بأنه مشترك فى مؤامرة ضد الدوج ومجلس الشيوخ فى المدينة، ويضع الجميع تحت رحمته إلى أن يظهر أمر المجرم الحقيقى. وهنا يخلع فيفالدى القناع، ويصيح: «أنا فى الواقع فلان».

على أن أنجح مسرحيات بيكسيريكور على الإطلاق إنما هى مسرحية، «كلب مونتاجرى أو غابة دى بوندى»، وفيها يقتل الخائن ماك كير رجلاً اسمه أوبرى. وقبل أن يموت هذا الأخير يضع أوراقه وذهبه لدى ولد أخرس، وحين تتكشف هذه الأشياء لدى الولد، يصدر ضده الحكم بالإعدام. غير أن كلباً ماهراً اسمه دراجون يكشف للناس إجرام ماك كير ببعض الألعاب البسيطة مثل، القفز على البوابة، أو اللعب بالرتاج، أو قرع الجرس، أو إمساك فانوس بأسنانه.

والطريف أن هذه المسرحية قد أدت إلى استقالة جوته من الإشراف على مسرح قصر دوق ويمار،[1] وذلك حين عرضت أمام الدوق - الذى كان من محبى الكلاب - وكان شديد الشوق لرؤية الكلب دراجون وهو يؤدى هذه الحركات.

والأطرف أن المسرحية عرضت فى دبلن عام ١٨١٤، دون ظهور الكلب، فأدى هذا إلى قيام شغب وأعمال عنف استمرت أربعة عشر يوماً! وبهذه المسرحيات وأمثالها ظلت أعمال بيكسيريكور تؤدى فى مسارح العالم خمسين سنة متصلة - لم يكن ينافسه خلالها إلا وليم شكسبير. لا غرو أن أطلق الكاتب على نفسه لقب العبقرى. وهو فى الواقع سلطان لا منازع له فى فن الميلودراما حملت مسرحياته ما امتزج فى الثورة الفرنسية من عنف ومثالية، ودموع ودماء. كذلك جلب بيكسيريكور إلى المسرح الفرنسى أثرا من المسرح الألمانى على أوائل القرن التاسع عشر، وأثر هو نفسه فى رومانسيي المسرح الفرنسيين. فقد شاهد هوجو وديماس

(١) كان دوق ويمار قد كلف جوته الإشراف على مسرح قصره ضمن مهام رسمية كثيرة أخرى. وقد ظل جوته يعنى بأمور المسرح خمساً وعشرين سنة. وربما ترجع الاستقالة - إلى جوار حادثة الكلب - الى أن الشاعر كان ضيق الصدر بالمناصب الرسمية فى الدوقية، (كان بينهما منصب وزارى)، فسعى إلى أن يتخفف منها تباعا، ادراكاً منه انها تعطل حياته الادبيه، التى كانت [illegible] الحقيقى.

مسرحياته وأعجبوا بها، واستخدموا جمال اللغة الرفيعة وشعرها فى كتابه ميلودرامات استأهلت مرتبة الأدب. كذلك كان لبيكسيريكور أثر كبير على المسرح البريطانى حيث كان كثير من مسرحياته يؤدى طوال القرن التاسع دون ذكر لاسم المؤلف.

***

بظهور أعمال كل من كوتزبيو وبيكسيريكور، تكون الميلودراما قد استكملت كثيراً من مقوماتها المعروفة وعلى رأسها فنون العرض الباهر الذى يشد الأعصاب. والتعامل مع قضية اجتماعية معينة، يستعين الكاتب بفن العرض كى يعالجها علاجاً ما. ورغم أن دارسى المسرح ومؤرخيه وعلماءه يقرون – ابتداء – بأن الميلودراما تكاد تخلو من كل قيمة أدبية يعتد بها فى مجال الأدب المسرحى، الا أنهم يختلفون من بعد هذا فى التقدير النهائى لفن الميلودراما وقيمته، بالقياس إلى المسرح كعرض يقدم كى يمتع الناس. ويعجبهم، وليس لمجرد عمل قيم، يعرض ويطبع رغب فيه الناس أم أعرضوا عنه.

ففى الدراسة الطويلة التى كتبها شيلدون تشينى عن تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف عام (٥٥٨ صفحة) لا تكاد كلمة ميلودراما ترد الا مشفوعة بملام. يعدد تشينى العيوب المألوفة فى المسرحية الميلودرامية فيذكر اتجاهها إلى مضاهاة البراءة المطلقة بالشر الخالص، والنقاء العاطفى بالشهوة، ويبرز نزعتها إلى استخدام الشخصيات النمطية، والمؤثرات الآلية، ويلفت النظر إلى خلوها من أى عمق فى رسم الشخصيات، وغرامها بالاثارة المسرحية المكثفة والحراقة غير أنه ما يلبث أن يعترف بأن مسارح انجلترا وفرنسا لم تعرفا منذ فاتحة القرن التاسع عشر من الأشكال المسرحية ما هو أكثر حيوية وأكبر قدرة على الإبتكار من المسرحية الميلودرامية.

أما الارادايس نيكول، فانه يتخذ من الميلودراما موقفا أكثر وضوحاً وأكبر انصافاً، وإن لم تغب عنه عيوبها. فهو يقرر أن الميلودراما قد كانت حاجة نفسية وفنية لدى الجماهير العريضة، إلى جوار أنها قد ولدت استجابة لظروف مادية معينة أحاطت بالمسرح الأوروبى منذ قبيل الثورة الفرنسية. ففى ألمانيا فشلت الحركة المسرحية التى رأسها وشارك فيها كل من شيللر وجوته، فى الالتقاء بالناس، فمسرحيات الأول مفرطة فى محاكاة شكسبير، ومسرحيات الثانى بالغت فى التجريد. وفى ايطاليا، أوغل الفيبيرى[1] فى الخضوع لروح عباقرة اليونان القدامى. وفى فرنسا، وقفت أسطورة راسين – مدعومة بطاقم كامل من النظريات والتآليف فى فضائل المسرحيات الكلاسية حائلاً دون استجابة المسرح لروح العصر، وهى رومانسية فى

(١) فيتوريو اميديو الفييرى، (١٧٤٩ – ١٨٠٣)، يذكر اليوم أساساً من أجل ترجيدياته الشعرية. كتب مسرحيته الأولى، «كليوباترا»، واخرجت فى تورينو، (١٧٧٥) واتبعها بمسرحيات أخرى عن موضوعات كلاسية والجيلية و – أحيانا – رومانسية. أحسن تراجيدياته، «سول»، (٨٢ – ١٧٨٤) و«ميرا»، و(٨٤ – ١٧٨٦). وكان يرى أن التراجيديا ينبغى أن تقوم على موضوع عظيم بحيث يحذف منه كل ما هو أقل منه شأنا.

جوهرها.

فماذا كانت الجماهير حقيقة بأن تفعل؟

أكانت تقف صابرة حتى يتبين للجميع عقم محاولات الكتاب «الأدباء» لإنشاء مسرح حى يكون به قبس من مجد اليونان ولهب شكسبير؟ أم غير معقول، مجاف لطبائع الشعوب. ومن ثم، أخرجت الجماهير من بين صفوفها كتاباً يعبرون عنها، ترضى عنهم ويجدون هم كل الرضى فى خدمتها:

فى ألمانيا نشأ كوتزبيو.
وفى فرنسا، قام بيكسيريكور.

وكل منهما لم يكن مجددا فى حقل المسرح، بقدر ما كان خلقاً خاصاً خلقته الجماهير المسرحية على هواها، وطلبت اليه أن يعبر عما كان ذاتياً فى هواء العصر من آراء ومبادىء وتطلعات.

هفت الجماهير إلى أن تجد تعبيراً مسرحياً عن الحرية والاخاء والمساواة، وكمال الإنسان، ونزعته الخيرة الأصيلة وصبت إلى أن يثبت لها كتاب المسرح أن الفضيلة لابد أن تنتصر، وأن الشر – مهما طال – إلى زوال. وان الناس كلهم ولدوا أحراراً، وأن شيئا كثيراً من النبل يكمن فى الحياة البدائية، وأن الفقير بنبله وأصالته أهل لأن يصل إلى الأغنياء.

وقد وسعت الميلودراما – الاجتماعية خاصة – هذه الآراء وزيادة. فقد أضافت اليها العلاج المثير الذى يحبس الأنفاس، والفرجة الممتازة، والمفاجآت المدهشة، والمناظر الجميلة الأخاذة.

وساعد على هذا كله، فى انجلترا، أن حق عرض المسرحيات قد كان مقصوراً، بحكم القانون، على مسرحين بالذات، فى الشتاء، هما دورى لين، وكوفنت جاردن، ومسرح ثالث صيفى هو هاى ماركت. فسعى أصحاب المسارح الأخرى إلى التحايل على القانون بعرض مسرحيات تجمع بين الكلمة والموسيقى وألوان الأداء الأخرى.

وبهذا كانت الميلودراما استجابة لحاجات فكرية واجتماعية ومادية لدى الجماهير، حاجات عجز الكتاب والأدباء عن الوفاء بها، كما عجزت المسارح التقليدية عن توفيرها، فى الوقت الذى زادت فيه اعداد متفرجى المسرح والتهب خيالهم ونشطت تطلعاتهم بفضل الزلزال الاجتماعى الكبير الذى صاحب الثورة الفرنسية.

ورغم أن أعمال كل من كوتزبيو وبيكسيريكور خالية من أية قيمة أدبية ذات بال، فان اثرها على فن المسرح لا يمكن إغفاله بحال. لقد علمت هذه الأعمال الكاتب الفرنسى سكريب

أصول تكنيكه الأخاذ، وما لبث أن تلقى ساردو عن سكريب هذه الأصول ذاتها، واشترك الاثنان فيما بينهما فى النهوض بفن كتابة المسرحية المحكمة الى ما يشبه العلم. وحين قام بعدهما إبسن ليضع فى المسرح شيئاً من العقل والروح وجد الطريق أمامه ممهداً، فمد يده الى تكنيك المسرحية المحكمة وطوعه لأغراضه. ولم يكن تبشيره بالرسالة الاجتماعية والفكرية والروحية التى حملها لنا ليكون على كل هذا القدر من اليسر والإقناع لولا سكريب وساردو ومن ورائهما كوتريبيو وبيكسيريكور.

فأهمية الميلودراما إذن، انها وفت بالحاجات الاساسية للمسارح المعاصرة، واستحدثت لها تكنيكاً فعالاً، وضمنت لها جماهير كبيرة متحمسة. وليس هذا بالشيء القليل لدى كل من ينظر إلى المسرح على أنه مكان للعرض المسرحى أولاً، ثم أدب وقيم من بعد. هذا هو رأى نيكول فى أهمية الميلودراما.

أما وصفه للمسرحية الميلودرامية، فهو ليس أقل انصافاً وموضوعية. فهى عنده لون شعبى من المسرحيات ذات قصة جادة ومثيرة فى الأساس، تقطعها مشاهد كوميدية، وتتخللها الموسيقى التأثيرية. وفى هذا اللون من المسرحيات - يضيف نيكول - لا محاولة تبذل لتعميق الهدف أو للرشاقة الأدبية ومن ثم تكون شخصيات الميلودراما سلسلة من الأنماط، معروضة فى اللونين الأبيض والأسود، بينما يسعى المؤلف - صراحة - إلى أن تتفوق الحركة المادية المسرحية على الحوار الفكرى.

وعبث بازاء مسرحية هذا شأنها أن نكتفى بالاحتجاج عليها، كما فعل جوته، حينما عرضت على مسرح ويمار مسرحية، «كلب مونتارجيس» فاستقال احتجاجا على ما رآه استهانة بكرامته. فرغم انعطافنا لموقف جوته فان الحقيقة تبقى قائمة، وهى، ان بيكسيريكور قد كان يعرف جمهوره حق المعرفة ويعلم أنه كان يرحب بالكلاب فى أدوار البطولة.

ومن هذا الرأى المتوازن - الذى يدخل فى الاعتبار المسرح كفرجة وكأدب معا - ننتقل إلى رأى باحث مسرحى بريطانى تخصص فى دراسة الأشكال الشعبية للمسرح، هو موريس ويلسون ديشر. كتب ديشر دراسة كاملة عن الميلودراما فى القرن التاسع عشر عامة، ومنذ منتصف ذلك القرن خاصة [1] تتبع فيها نشأتها فى فرنسا وألمانيا، ووصف انتقالها إلى انجلترا من بعد.

وكان ديشر فى دراسته حفياً بالميلودراما كلون شعبى من ألوان المسرح، حريصاً على اثبات حسناتها الكثيرة الى جوارها مساوئها الكثيرة أيضا. ففى جانب الحسنات، يذكر ديشر أن الميلودراما فن جماعى بمعنى الكلمة، المؤلفون فيه يغترفون من اناء واحد، يأخذون منه الكثير ولا يضيفون إلا قليلا. أما من يملأ الإناء، ويبقيه مليئاً دائماً فهم النظارة. أولئك كانوا

(١) الدم والرعد، دراسة فى الميلودراما فى أواسط عهد فيكتوريا. «فريدريك مولر» لندن ١٩٤٩.

يدلون بخيالهم الجماعى فى الإناء. وما كان الكتاب يخرجونه كان جزءاً من ذلك الخيال. بل كان المؤلفون هم أنفسهم جزءاً من النظارة يسجلون ما أبدعه هؤلاء وأعجبوا به، ويضعونه فى مسرحياتهم.

وقد بدأت الطبخة بفكرة الفضيلة المنتصرة دائماً ثم أضيف إليها من بعد مشاهد العنف وإراقة الدماء، والاسرار الشديدة الغموض، والفزع، والجريمة النشوانة، وشعارات التحرر من الظلم، وفكرة الحسناء القتالة، والدين والجنس وكل هذا اختلط بعضه ببعض، سواء امتزجت عناصره أم لم تمتزج.

والغريب - يقول ديشر - إن ما بدا فى أواخر القرن الثامن عشر على شكل موضة وعبادة فارغة المحتوى، تحمل الناس على ادعاء الفضيلة، ما لبث أن أصبح تحيزاً فكرياً يجد الفضيلة منتصرة فى كل مكان وفى كل شيء. ليس فقط فى دنيا الناس - ما بين سياسية ومنزلية - بل فى الكون بأسره. وقد تداخل الخيال هنا مع الحقيقة بشكل مؤسف. وقال العصر: بما ان السماء تحمى الفضيلة دائماً، فمن الخروج على قانونها أن يهتم الناس بمشاكل اجتماعية زاعقة مثل العبودية الفظيعة التى كان يعانى منها الأطفال العمال فى مصانع الرأسماليين طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر.

والغريب أيضاً - يواصل ديشر الكلام - إن الفروق التى ظهرت بين ميلودراما الشعب وميلودراما الأغنياء كانت ظاهرية فقط. سببها الرئيسى هو احساس المتفرج بوضعه الطبقى. الذى يملى عليه موقفاً معيناً من المسرحية المعروضة[1].

أما المادة المسرحية فإنها تحوى الغنى والفقير معا: الغنى يتخيل نفسه فقيراً. والفقير - فى رأى نفسه - ثرى سلبت منه أمواله.

وحتى حين بدأت الشرور الإجتماعية تظهر عريانة للجميع، لم تهن قبضة الفضيلة المنتصرة على الناس، بحيث يميل الباحثون الاجتماعيون الآن إلى الظن بأن إنتصار الفضيلة، والترويج الدائم الذى كان يلقاه هذا الإنتصار كان جزءا من مؤامرة تهدف إلى إبقاء الناس فى قبضة الدولة والكنيسة. وإلا فما قولنا فى كتاب الديمقراطية الذين كانوا يسخرون من الجيش والبحرية والملكية، ويتحدثون بصراحة مؤذية عن الجيش، فاذا جاء دور العناية الالهية لم يشككوا لحظة واحدة فى انها تأخذ دائما بيد المظلومين؟

وسواء كانت نهاية المسرحية سعيدة أم محزنة، فان الموقف من الفضيلة ما كان يتغير قط. على أنه حين اشتد ساعد الديمقراطية على امتداد القرن التاسع عشر، تبنت الجماهير شعار الفضيلة المنتصرة وجعلته فى خدمة قضاياها السياسية، لا انفصال أبداً للشعار عن القضية مهما كانت الأحوال.

(١) لا ينطبق هذا الكلام على ميلودرامات التمرد الاجتماعى التى نتحدث عنها من بعد.

ثم يمضى موريس ويلسون ديشر ليقول: وقد يكون أساتذة الجامعات على حق حين يشمخون بأنوفهم، بعداً عن أعمال مسرحية ليس فيها الا تنويعات محدودة على فكرة الفضيلة المنتصرة، ثم انفجارات عاطفية عنيفة بعد هذا، وشىء من الفكاهة غير الواعية بنفسها. قد يكون لهم العذر حين يقولون: ليس هذا أدباً مسرحياً. غير أننا يجب أن ننظر إلى الميلودراما على أساس واقعى صرف: قلب هذه المسرحيات الكثيرة التى أنتجها القرن التاسع عشر وأمعن فيها النظر فستبدى لك ما هو جدير بالإعجاب فيها، وما هو شجاع ومخلص وشريف أما ما هو زائف وبال، فسوف يظهر ومعه عذره.

أما عيوب الميلودراما عند ديشر فهى: الخلط بين المقدس والدنس، بين مصالح الدنيا ومطالب الروح، بين المصلحة العامة وخدمة الذات، إلى غير هذا من مظاهر للنفاق جعلت الميلودراما تعمى عما فيها من سخافات.

ويفسر ديشر ظهور الميلودراما على أسس نفسية واجتماعية معا. فهو يلحظ ميل النظارة البريطانيين إلى الميلودرامات القائمة على الفزع فى أواخر تسعينات القرن الثامن عشر. ويفسر هذا الميل بأنه رغبة منهم فى التحصن ضد فزع أكبر هو تهديد نابوليون بغزو بريطانيا. فالفزع الأصغر هو نوع من المصل، يعطى وقاية من الأحداث. ويفسره - كذلك - بأنه استجابة لرغبات أجيال كثيرة من النظارة، ظهرت بعد الثورة الفرنسية، وأخذت تطالب بنصيبها من المسرح وتقبل على كل ما يقدم لها.

وهؤلاء بدا لهم كل ما يقدم جديداً وجميلاً. مهما كان - فى واقع الأمر - من الحيل التقليدية لفن المسرح. ولهذا أطلقت أيدى كتاب المسرح من كثير من الغلال فلم يعودوا مضطرين إلى البحث عن الجديد بأى ثمن. فاذا تصادف ووقعوا على جديد بالفعل، أمكنهم أن يكرروا تقديمه مرات كثيرة قبل أن تعتبره الجماهير الجديدة بالياً.

❋❋❋

ثم يمضى ديشر ليستعرض المواقف الكثيرة التى ساندت فيها الميلودراما قضايا التقدم والإصلاح حيناً، وقضايا الثورة الحمراء حيناً آخر. ففى مسرحيات دوجلاس جيرولد[1] روح قوية من الأسى لهموم البشر. والسخط القوى على الظلم، كما أن فيها صوراً حية لشخصيات عامة الناس.

فمثلا فى مسرحية «التمرد فى السفينة نور، أو البحارة البريطانيون عام ١٧٩٧» يقول

(١) دوجلاس وليم جيرولد، (١٨٠٣ - ١٨٥٧). بحار، وكاتب مسرحى، ومدير لمسرحين، وصحفى من بعد. كتب أحسن مسرحياته. «سوزان ذات العيون السود»، (١٨٢٩). وعين الكاتب الخاص لمسرح «سيرى» الشعبى ثم مديرا لمسرح متراند (١٨٣٦). والتحق بالعمل فى مجلة «بانش» المشهورة، منذ بدايتها عام ١٨٤١.وتتروح مسرحياته بين الميلودراما الاجتماعية والبيرلسك والكوميديا. ولقد لقيت فى ابانها نجاحا كبيرا، وأن قل ان تذكر اليوم.

البحار المظلوم ويتشارد باركد:

«خلال سبع سنوات فى البحرية رأيت ما يجعل القلوب صخراً ويحيل العيون رصاصاً ينظر فى برود إلى أسود أعمال العنف... رأيت رجالا مسنين، بين أزواج وآباء، يعلو الشعر الأبيض المهيب رؤوسهم - رأيتهم يوثقون، وتخلع عنهم ملابسهم، ثم يجلدون كما تجلد الوحوش... وكل ضربة من السوط ذى الشعب التسع تجلب معها الدم فتنكأ جراحاً سابقة تلقاها هؤلاء فى معارك شريفة. وماذا كان جرمهم؟ ربما كان الواحد منهم قد مال فى مشيته يميناً أو يساراً بأكثر مما ينبغى، أو أجاب بصوت أعلى أو أوطأ من المطلوب على سؤال من معذبه الشاب - لا يهم الذنب، أيا كان فهو كاف كى ينزف بسببه دم مرتكبه».

كذلك هاجمت الميلودرامات الشعبية طغيان أصحاب المصانع فى مسرحية وراء مسرحية.

بدأ التفات كتاب الشعب المغمورين للفظائع التى جرتها معها الثورة الصناعية بمسرحية «صبى المصنع» لجون ووكر التى قدمت على مسرح «سيرى» فى ١٨٣٤. وفيها يقرر أحد أصحاب المصانع أن يطرد عماله ويستخدم آلات بخارية محلهم. وبينما الجميع يتداولون فيما يفعلون، يدخل عليهم رجل نصف مجنون، اعتاد أن يسرق بساتين الأغنياء، فيصف لهم ما ينتظرهم حين يقعون فى براثن المشرفين على معونة الفقراء. فبعد أن يشرح العمال المتعطلون لهؤلاء المشرفين ما يعرفون هم أنفسهم من أحوال تعسة تلف الفقراء: إن الواحد منهم قد يكون له زوجة وخمسة أو ستة أو ثمانية أطفال - أحدهم ولد لتوه - ربما - والآخر يوشك أن يفارق الحياة فسوف يعطيهم المشرفون شلناً ونصفاً ليعولوا منها كل هذا «الجرمق» وإن تجاسروا على الشكوى، فلن يصلهم مليم واحد، وانما يوضعون فى آلة التعذيب أو يجرسون خلال البلدة بوصفهم متشردين.

ثم يضيف ذلك الثائر البسيط: أنا أعلم تماما بأمر ذلك الإحسان وظهرى ما زال يحمل آثار سياط أولئك المتسلطين. إن العبد خارج البلاد - الزنجى الذى يزعمون انهم يرثون لحاله، لا يوطأ بالنعال كما نوطأ، ولا هو يطارد كما نطارد ولا يساء استخدامه كما يساء استخدام أى منا، متى فقد عمله وتشرد، ولم يعد له خبز يعطيه لأبنائه. ويقرر العمال أن يثوروا ضد صاحب العمل، فيصيح الثائر: إن السماء ذاتها تطالب بالانتقام، والدم سوف يصبغ تلك السماء. وهنا يلقى القبض على الجميع - ما بين مذنب وبرىء. ويتعرف الثائر على رجل بين الزبانية كان قد حكم عليه وهو فى السابعة من عمره بالأشغال الشاقة لأنه سرق حفنة من التفاح، بينما هو نفسه يسرق طعام الفقراء فى الملاجىء. وقبل أن تسدل الستار الختامية نعلم أن الشنق ينتظر الجميع مرة أخرى - ما بين مذنب وبرىء.

ولا تقول هذه المسرحية بالذات شيئاً على سبيل تطمين الفقراء، ولا تصور لهم أن الفضيلة لابد منتصرة، كما اعتادت أن تفعل سائر الميلودرامات.

كذلك ساندت الميلودراما قضية تحرير العبيد، بطريقتها الخاصة طبعاً. ففى مسرحية

«بول وفرجينيا» من وضع جيمز كوب، والتى قدمت عام ١٨٠٠، كان الأبطال كلهم من الزنوج. ويصيح واحد من هؤلاء قائلاً: لست عبداً، فإن فى عروقى دماء بريطانية، ويقولون إن أبى كان بحاراً انجليزياً، كان يترفع عن التحيزات السوقية، وإنه أعجب بحسناء من السود فتزوجها».

ويقول أحد أصحاب المزارع من الانجليز: «من اللحظة التى يطأ فيها عبد شواطئنا - من اللحظة التى يتنسم هواء أرض الحرية، يصبح على الفور حراً. وهو قول ظل يتردد فى الميلودرامات المختلفة فى عمل وراء عمل حتى أصبح تقليداً.

وفى مجال السخط على الظلم الاجتماعى قدمت المسارح الصغيرة فى بريطانيا خدمات كبرى. لقد حولت السخط والفزع من الشر من إطار الطبيعة البشرية الى إطار المجتمع. وتحول الأشرار فيها من قتلة وسارقين إلى أصحاب مصانع ظلمة. وقد انتشرت هذه المسارح الصغيرة انتشاراً كبيراً، وحولت لندن إلى مدينة من المتفرجين. وكان بعض مقاعدها يصل أحيانا إلى ألفين. وكانت تقدم كل ليلة ميلودرامات شعبية تمجد فيها الوطنية طبعاً. ولكن الشرور الاجتماعية أيضاً كانت تدان. بل كانت أعمال العسف التى تستخدم فيها فرق الجيش ضد الاضطرابات الاجتماعية فى الشمال، تقابل بالسخط والاستهزاء من المتفرجين. وبلغ من ثورة المتفرجين وكتابهم ضد السلطة، أن نوافذ دوق ويلنجتون رشقت بالحجارة، فى الوقت الذى كانت الأعمال المسرحية الشعبية فيه قد أوصلت نابوليون إلى مرتبة الألوهية.

***

ثم يقر ويلسون ديشر رأياً هاماً فى المسرحية الميلودرامية، حيث يلفت النظر إلى أن ما نسميه الأدب المسرحى، ليس فى واقع الأمر الا بقايا - بقايا منكمشة - من الحدث المسرحى العظيم ممثلاً فى المسرحية والمسرحيين والجمهور. ذلك أن كتاباً يحمل نص مسرحية ما نقرؤه نحن الآن، ليس هو العمل المسرحى الذى شهده الناس فى وقته. بل انه ليس المسرحية التى قرأها وتخيلها قارىء ما إبان صدور الكتاب، دع عنك أن يكون المسرحية كما مثلت فى زمانها.

ومن هنا تأتى الأهمية الحقيقية لفن الميلودراما. ان هذه الأهمية لا تكمن فى النصوص المسجلة الباردة - البقايا، كما سماها ديشر - وانما تتركز فى القوة التحويلية الكبيرة التى مثلتها الميلودراما فى زمانها. والتى من أجلها يتردد ويلسون بين مواقف مختلفة يقفها من الميلودراما: الاعتذار عن فجاجة العمل الميلودرامى، والتسليم بأنه لا يمكن أن يسمى أدباً مسرحياً. ثم الاعجاب بالعمل الميلودرامى على أساس انه ليس فناً بقدر ما هو صورة بانورامية للعصر. ثم التصريح بأن الميلودراما الشعبية هى فن ثورى حقيقى، وأن هذا الفن قد أسهم اسهاماً جزئياً ومتقطعاً - فى إطار الدراما - وإسهاماً واسعاً وعريضاً - فى إطار السيرك - فى تحويل المجتمع والتبشير بتغيرات ثورية قادمة. عن الحرية والاصلاح حتى تم الاصلاح.

حدث هذا حين ظلت المسارح الصغيرة تتحدث بشجاعة عن الحرية والاصلاح حتى تم

الاصلاح. وحين انضمت إلى حركة التمرد العمالى وظلت عشر سنوات متصلة تؤازر العدل الاجتماعى. مما استأهلت معه أن يقول عنها ديشر: «لعشر سنوات كان المسرح شجاعاً، وهذا أكثر بكثير مما تأتى له أن يكون من بعد». وحين أعادت تمثيل معارك نابليون، فكسبت فى انجلترا عطف الرأى العام البريطانى على مقاتل حارب بلاده يوما ما، ومهدت فى فرنسا لظهور النابليونية والامبراطورية الثانية.

ثم يأتى دور الناقد - المخرج ودارس المسرح ومفكره الكبير: ايرك بنتلى[1].

وأول ما يستوقف ايريك بنتلى فى فن الميلودراما هو: سمعتها السيئة، وجذبها الواسع النطاق. أما سوء السمعة فهو يرى فيه أضعف حلقات السلسلة الطويلة التى تنتظم الفن الميلودرامى. ولهذا فهو يسأل: أى مدى يبلغه هذا الضعف؟ أو بعبارة أخرى: ما هو أدنى ما يطلبه المرء فى مسرحية ميلودرامية؟ ويجيب: هذا الحد الأدنى هو دموع تشفى الغليل وتصرف عن القلب الهموم.

وهو يرى فى هذه الدموع نوعاً من «الكثارسيس» الشعبى لا بأس به على الاطلاق. إنه لون من رثاء النفس، يبديه المتفرج من خلال رثائه للبطل الذى يراه أمامه مكروباً. وما الضرر فى رثاء النفس؟ - يسأل بنتلى - انه عون كبير للانسان فى أوقات الشدة. والشدة موجودة فى كل وقت. لا يخاف رثاء النفس إلا كل من يخاف العواطف البشرية ذاتها. وهذا الخوف من عواطف الإنسان هو بالضبط ما يميز الحضارة الغربية الآن. انها حضارة مائعة، سمحت للسخرية بأن يعلو شأنها، وأن تغلب القلب على أمره وتخنق ما فيه من حب وكره.

على أن رثاء البطل ليس أهم ما فى الميلودراما. وانما أهم منه بكثير هو الخوف من الشرير. ذلك أن عالم الميلودراما الشعبية يصور دائماً الخير وقد تصدى له الشر. البطل وقد برز له الشرير. والأبطال وقد انتصب أمامهم عالم شرير. فالرثاء إذن هو أضعف شقى الميلودراما، والخوف هو العقبة الكئود أمام الناس - فى الحياة كلها وليس فى الميلودراما وحسب، ومن هنا يتخلص للميلودراما هذا الجذب الواسع للناس فى كل مكان.

والواقع أن نجاح الكاتب الميلودرامى يرتكز على قدرته على تجسيد الخوف وصبه فى قالب إنسانى يوحى لنا بأن الإنسان الشرير الذى نراه على المسرح هو سوبر مان الشر: وليس مجرد فرد شرير. وإلى جوار هذا فان الميلودراما تماشى طبيعة الدراما عامة فى تركيز رؤياها فى قلة من الأشخاص. ولهذا فانها تركز الشر في حفنة من الناس وأحياناً فى فرد واحد. على أنها لا تكتفى بهذا بل تمد الشر إلى البيئة المحيطة من نبات وجماد، ثم تستعين بحيل الحبكة المسرحية كى تزيد من إقناعنا بوجود الشر. ومن بين هذه الحيل حكاية «الصدفة الكبيرة» التى تستخدمها الميلودراما والتى تتهتم من أجلها بالتفريط وانعدام المسئولية. غير أن الصدفة

(١) كتاب: «حياة الدراما»، دار اثينيوم، نيويورك، ١٩٦٤.

الكبيرة موجودة بالفعل فى أرفع ألوان التراجيديا. وهى فى حد ذاتها لا تسبب خللاً أو تبسيطاً ضاراً متى كان استعمالها متسماً بالحكمة. ويلازم «الصدفة الكبيرة» اتهام آخر للميلودراما بالمبالغة. وهذا الاتهام يعيدنا مرة أخرى إلى التحيز الملحوظ ضد الميلودراما كفن وجوهر معاً.

إن الميلودراما – شأنها فى هذا شأن الفارس – تسقط فى هوة ما هو عابث أو سخيف بمحض الصدفة. وإنما هى تفعل هذا عن عمد، وبشعور واضح بالاستمتاع. وهى فى هذا تستخدم ما لدى المهرج من رخصة تسمح له بتجاهل كل ما هو معقول. ذلك أن الميلودراما فن قائم على المبالغة. وهى ليست مبالغة كمية، بل هى فى الأساس مبالغة كيفية. الصورة الميلودرامية لا تختلف من المعتاد بنسبة كذا الى كذا. بل هى تختلف كلية من المعتاد.

فاذا وجدنا كاتباً ميلودرامياً غير مقنع فى مبالغته فعلينا ألا نقول له: قد أفرطت، بل: قد أسأت المبالغة. صورت بغير رشاقة وبغير حيوية. كنت آليا فى تصورك. ذلك أن المبالغة تبدو سخيفة فعلاً اذا لم يكن وراءها عواطف تحركها.

ويسخر الناس من الحوار فى الميلودراما – ربما بأكثر مما يسخرون من القصة والشخصيات. فهم يرونه خطابياً إلى درجة مضحكة. وهو بالفعل مضحك وسخيف فى الميلودرامات الضعيفة. ولكن هذا لا يعنى أن الميلودرامات الجيدة يمكن أن تقوم على حوار دارج سهل. إن بين أكثر مطالب الميلودراما الحاحاً حوار يقوم على خطابية رفيعة ومكثفة.

وينعون على الميلودراما أيضا أنها تركب الحادثة المثيرة فوق الحادثة المثيرة، وان هذا يخلق لدى المتفرج المعاصر شعوراً بسخافة ما يرى. غير أن شكسبير يركب الإثارة فوق الأسى فوق العرض الحركى ومع ذلك لا نضحك منه ساخرين. فالفشل إذن هو فشل الميلودراما الضعيفة، وليس فشل الميلودراما كفن.

وقد زعم زولا ذات يوم أن الميلودرامات قد ماتت، ولاراد لها إلى الحياة. واقترح بدلاً منها فناً يقوم على عرض أشخاص عاديين باهتى الألوان، فى ظروف معيشية كالحة، وذلك كى يزيد من إبراز الآلام المدمرة التى يعانون منها، والإحساس الملح بالقدر الذى يعلق سيفه فوق رؤوسهم. غير أنه – فى الواقع – انما كان يشحن بطارية الميلودراما الفارغة بطاقة جديدة. فإن حديثه الطويل عن الوسط الاجتماعى والبيولوجيا السوسيولوجية هو نوع من الطقوس الفنية انتهت به إلى حيث انتهى الميلودراميون الرفيعون الأخر من أمثال ملفيل واميلى برونتى.

ثم يجىء برنارد شو وهو الذى وجه للميلودراما أحد وأطول هجوم – فى مسرحياته ومقدماته على حد سواء. ومع ذلك فان شو لم يقف عند خد نقد الميلودراما. لقد فطن ايضاً الى محاسنها. فاستخدمها بنجاح فى مسرحية «تلميذ الشيطان». بل أنه حين ظن أنه طور شخصية «كوشون» فى مسرحية «القديسة جون»، كى يبعد بها عن شخصية الشرير الميلودرامى التقليدى، لم تجد جهوده كثيراً فى هذا المضمار وظل كل ممثل مدرب يتألق فى هذا الدور، لأنه مألوف لديه من طول ما مارس من فن الميلودراما.

والواقع أن شو يهرب من إسم الميلودراما وحسب – يهرب وراء تعبير الاوبرا، وذلك حين يصف مسرحياته بأنها أوبرات بدون موسيقى، وحين يوصى مخرجه جرانفيل باركر بأن يذكر دائماً أن المسرحيات هى أوبرات ايطالية، ويقصد بهذا أنها لا يمكن أن تؤدى بالأداء الهادىء العادى. بل لابد من الحركة البارزة التى تملأ العين والأذن معا. ثم أن أبعد ما وصل اليه شو فى التوقى من الميلودراما، قد كان فى منظر الجحيم فى مسرحية «الانسان وآلسوبر مان» الذى يقوم على الديالوج الخالص. ومع ذلك فإن المدقق فى هذا المنظر لا يلبث أن يتبين أنه يقوم على رباعى مألوف جداً فى مسرحيات بيكسيريكور الميلودرامية. وهو ينتظم: البطل والبطلة والشرير (هنا الشيطان)، والمهرج. ومعروف أن بيكسيريكور هو مؤسس الميلودراما الشعبية.

ومنذ ظهور: «الانسان والسوبر مان» فى عام ١٩٠٣ والمدارس الحديثة فى المسرح يتلو بعضها بعضاً. ولكنها كلها – لدى التدقيق – انما تحاول أن تعيد الميلودراما إلى الوجود. التعبيرية الألمانية كانت بحثا عن زى جديد للميلودراما ومسرح بريشت الملحمى محاولة لاستخدام الميلودراما وعاء للفكر الماركسى. واستخدم كوكتو وأنوى وجيرودو الأساطير اليونانية استخداماً ميلودرامياً.

وماذا عن أونيل؟ زعم البعض أنه أحيا التراجيديا. وقال آخرون: بل فشل فى هذا الإحياء. غير إنه إن كان فشل فى التراجيديا فقد وفق فى الميلودراما.إن ما يجتذب العين فى: «الحداد يليق بالكترا» هو فشلها فى محاولة الوصول إلى العصرية، ولنجاحها فى نطاق الميلودراما. وقد أدى نجاح أونيل فى الميلودراما إلى أن تدخل هذه المسرح الأمريكى فى العشرينات.

وفى الثلاثينات قامت الميلودراما فى مسرحيات: ليليان هيلمان وكليفورد أوديتس. وفى الأربعينات تخللت مسرحيات. تينيسى ويليمز وآرثر ميللر. وفى الخمسينات استخدم يوجين يونسكو اسلوب الجراند جينول فى مسرحية «الدرس» فى محاولة لإيصال رؤية عصرية للحياة فى متفرجة. والكلام ذاته ينطبق على فريدريش دورنيمات.

✲✲✲

ونحن – كأفراد عصريين – إنما نعيش بطريقة أو بأخرى – تحت سحر المدرسة الطبيعية فى الفن. ومهما حاولنا التلمص أو أنكرنا الحقائق فاننا لا نلبث أن نعود إلى تقبل مبدأ: إن الطبيعى والمألوف هو أن تكون نبرتنا خفيفة، وأناسنا ضئيلى الشأن والمقام، وبيئتنا هينة ومجسدة على نطاق صغير.

وهذا هو السبب فى أن إحساسنا بالتهذيب وضرورته قد استطاع أن يتغلب على الفظائع البالغة القسوة التى كشفتها لنا علوم الطبيعة المعاصرة، وعلوم السلوك الاجتماعى. ومن ثم يرى بنتلى أن الميلودراما هى – إلى حد ما – أكثر قرباً الى الطبيعية الحقة – أوثق صلة بالواقع

- المعاصر على وجه التحديد - من الطبيعة التقليدية. إن الميلودراما هى طبيعية عالم الأحلام - ذلك العالم الذى نتجاهله فى الصحو، ونعيش فيه بالطول والعرض أثناء النوم. والرؤية الميلودرامية هى الطريقة التلقائية - الطريقة الخالية من العقد - فى النظر إلى الدنيا. والحس الدرامى هو فى جوهره حس ميلودرامى. ذلك أن الميلودراما ليست نوعاً خاصاً أو هامشياً من الدراما - دع عنك أن تكون نوعا شاذاً أو بائداً من الدراما. إنها الدراما فى شكلها الفطرى - الأولى. إنها جوهر الدراما. والحافز لكتابة الدراما هو - فى المحل الأول - حافز لكتابة الميلودراما. والكاتب الشاب الذى لا يقبل على كتابة الميلودراما، لا يكتب الدراما، لا يكتب الدراما أصلاً، وإنما ينصرف إلى غيرها من ألوان الكتابة، كالشعر الغنائى أو الملحمى.

❊❊❊

غير أنه اذا لم تكن الرؤية الميلودرامية أسوأ الرؤيات الفنية، فإنها أيضاً ليست احسنها. الميلودراما إنسانية، ولكنها ليست ناضجة - وهى واسعة الخيال ولكنها ليست ذكية، وهى فى أشكالها الأولية حافلة بالفنتازية الخشنة، تهزأ بمبدأ الواقع من كل سبيل، وتجعل الفرد هو الواقع الاسمى، ومن فضيلته وبراءته المثل الأعلى. وتنظر إلى كل متطفل على هذا الفرد بوصفه خطراً يتهدد، ووحشاً عنيداً لا يقر معه قرار.

ثم تجعل الميلودراما نهاية أحداثها سعيدة لمجرد الرغبة فى أن تكون كذلك. ذلك بأن الميلودراما تنتمى إلى طور «السحر» فى تاريخ المسرح. الطور الذى يخلق فيه المسرح عالماً سحرياً قائماً بذاته، الأفكار فيه قادرة على كل شىء، وليس ثم فاصل فى جنباته بين ما يراد وما يستطاع.

ولكن هل ينطبق هذا القول على الميلودراما كلها؟ أم أن فارقا يقوم بين الميلودراما الراقية والأخرى الشعبية؟ فى الحقيقة، لا مجال لمثل هذه التفرقة. فليست الأعمال المسرحية صفا من الطوب، منفصل بعضه عن بعض وانما هى تيار متصل يبدأ بأشد أشكال الميلودراما بدائية، وينتهى بأرفع أنواع التراجيديا. وليس معنى هذا أن الميلودراما منفصلة تماما عن التراجيديا. فان فى كل تراجيديا ميلودراما واضحة، كما ان فى كل فرد بالغ طفلا صغيرا.

انتهى كلام أيريك بنتلى، دفاعا عن الميلودراما واستكشافا لجوهرها، وعرضا لحقيقة قضيتها.

❊❊❊

والآن، ماذا نستخلص من هذا كله، لفائدتنا، نحن سكان العالم الثالث بصفة عامة، وأبناء الوطن العربى بوجه خاص؟

سنجيب على هذا السؤال، وعلى غيره من الأسئلة، بعد أن نستعرض بعضا من جهود كتابنا المصريين فى حقل الميلودراما الاجتماعية.

❊❊❊

الفصل الثانى

إسماعيل عاصم
وأول ميلودراما مصرية

ولدت الميلودراما الاجتماعية المصرية ولادة متواضعة على يدى محام كان مشهوراً فى زمانه اسمه: إسماعيل عاصم.

كان ذلك فى حوالى منتصف التسعينات من القرن الماضى، حين أخرج ذلك الأستاذ الجليل للناس أولى مسرحياته وهى المسماة: «صدق الإخاء» فى عام ١٨٩٤ - على أقرب الاحتمالات - ثم ثناها بمسرحية «حسن العواقب» (١٨٩٥)[1] وبالمسرحية الثالثة: «هناء المحبين». بعد هذين التاريخين[2].

وحول هذه المسرحيات الثلاث قصص ومواقف لا تخلو من طرافة: يروى الدكتور محمد فاضل فى كتابه المعروف: «الشيخ سلامة حجازى» ان بلبل المسارح أتفق أن تعرف بالمرحوم إسماعيل بك عاصم، وشكا اليه خلو المسرح العربى من المسرحية المصرية، ونعى على الأدباء عدم اقبالهم على تأليف هذا النوع المصرى، الذى يجب أن يقدم على منصة مسارحنا على غيره من أنواع المسرحيات[3].

---

(١) أشارت الأهرام فى ٤ أكتوبر ١٨٩٦ إلى أن جمعية الابتهاج الأدبى بالاسكندرية تزمع تمثيلها فى يوم الاثنين التالى، مما يحمل على الظن بأن المسرحية كانت قد كتبت ومثلت قبل هذا التاريخ، ثم جرى لها ما يجرى لكثير من المسرحيات: تمثلها الفرق المحترفة ثم تنتقل إلى الهواة.

(٢) مثلتها فرقة اسكندر فرح فى مساء ٦ يونيو ١٨٩٧، كما جاء فى الاهرام.

(٣) ص ٤٦ من الكتاب.

وكان هذا الخاطر يدور بذهن الشيخ سلامة من يوم أن اعتلى خشبة المسرح، وكان يتمنى دائماً أن يبث الدروس الاجتماعية والمبادىء الأخلاقية والعظات الوطنية فى ثوبها المصرى ورداءها القومى. ولذلك فاتح المرحوم عاصم بك بهذه الرغبة[1] فاستجاب له المؤلف وقدم له المسرحيات الثلاث، وضع فيها الى جوار الحوادث الميلودرامية، مقاطع غنائية: لحنها الشيخ وطبعها بطابعة، ملاحظاً فى ذلك رغبة الجمهور فى مزج المسرحيات بالأناشيد حتى ولو كانت تراجيدية بحتة[2].

ويقول الدكتور فؤاد رشيد فى كتابه «تاريخ المسرح العربى» إن إسماعيل عاصم قدم هذه المسرحيات الثلاث إلى الشيخ سلامه حجازى، ولم يتقاض عنها أجراً وذلك تشجيعاً منه للفن[3]. ويصف فى مكان آخر من الكتاب ذاته[4]، إسماعيل عاصم بأنه الكاتب المصرى الوحيد الذى كتب للمسرح، فى الفترة التى أسماها: العصر البدائى. ويسجل أن اسهامه فى الفن المسرحى قد كان له دوى كبير. ولا يخفى الدكتور فؤاد - مع هذا - رأيه فى المسرحيات الثلاث فهى عنده «بعيدة عن قواعد الفن التياترى، كثيرة السجع، الذى كان «مودة» ذلك الوقت. (وإن كانت) تحتوى على كثير من العظات والحكم»[5].

وأقلب أنا نصوص التمثيل الخاصة بالمسرحيات الثلاث، وهى فى الغالب نسخ الملقنين، فأجد فى صدر مسرحية «صدق الإخاء» تحت عنوان المسرحية، واسم الفرقة التى تمثلها (جوق أبيض وحجازى)، هذا الرأى الصريح فى «صدق الإخاء»: «هذه الرواية قديمة، تمثل الى الآن على المراسح ولا تحتاج لكبير عناية فى البحث، فهى خلو من كل فن»[6].

وهو رأى يشارك صاحبه فيه: الكاتب المسرحى عباس علام، الذى وصف أولى مسرحياته هو: «أسرار القصور» بأنها أول رواية مصرية عصرية، ثم أضاف: «وللحق أذكر أن سبقنى فى وضع الرواية المصرية الأولى المرحوم إسماعيل بك عاصم فى «صدق الإخاء» ولكنها كانت رواية عجيبة! تبدأ فى مواخير الأزبكية وحاناتها، حيث يطاف على أشخاصها بكئوس الخمر وجوزة الحشيش، وتنتهى إلى ملك لعله هارون الرشيد أو المعز لدين الله الفاطمى، ووزراء وحجاب يلبسون الملابس العربية ويحملون السيوف المهندة. ناهيك بالإسلوب والحوار والتركيب والحبك[7]

***

(١)، (٢) ص ٤٦ من الكتاب. (٣) ص ١٠٥، سلسلة كتب للجميع، عدد ١٤٩ فبراير ١٩٦٠.

(٤) ص ٢٣. (٥) ص ١٠٥.

(٦) يبدو من توقيع بالقلم الرصاص مكشوط ان هذا هو رأى أحمد فهمى الممثل بالفرقة، ولابد أنه دونه بعد عام ١٩١٤ (تاريخ تأليف جوق أبيض وحجازى). وهناك رأى مجهول آخر قدم من هذا نجده فى نسخة أخرى من المسرحية كانت تملكها فرقة التمثيل العربى، يقول فيه صاحبه فى وصف مكان الحوادث فى المسرحية: «الواقعة المجهولة. فى أى مكان، الله يعلم». والنسخة بتاريخ ١٩٠٦/٣/١٥.

(٧) من مقدمة عباس علام الخطية لمسرحيته أسرار القصور. بتاريخ ديسمبر ١٩٤٦ أوردها الاستاذ صلاح الدين كامل فى كتابه «عباس علام الكاتب المسرحى» - وزارة الثقافة. القاهرة ١٩٦٧.

طائفة من الآراء والأنباء تفتح شهية الباحث والمؤرخ للتنقيب. فماذا نجد فى الميلودراما المصرية الأولى «صدق الأخاء»؟ وما قيمته؟ شاب اسمه عزيز، لا تدرى هويته تماماً، وإنما هو من بيت عز. ربما كان ابن أمير يقول النص، وإن كنا لا نعرف على أية بلد هو أمير.

يدخل عزيز هذا ويناجى حبيبته الجميلة عزيزة، وهى من بيت إمارة بدورها، ويستعجلها للقران بها، كما كان المرحوم والدها قد اتفق مع والده، قبل أن يعاجل والد عزيزة الموت. وتبكى عزيزة وهى تقول لحبيبها إن الامر ليس بيدها فقد تولى أخوها أمرها بعد وفاة أبيها، وهو شاب سكير متلاف، يبدد سريعاً الثروة التى خلفها لهم الوالد، يفنيها بين الكاس والطاس وبنات الحانات، تساعده فى هذا أم معجبة بولدها، تدلله وتحقق رغباته، وتستعجل إلى الحتف خطواته. وتدخل الأم ونلحظ أنها بالفعل مولعة بابنها فهو عندها «أجمل أولاد هذا الزمان، وله ظرفه وخلاعته، ودعابته ووداعته. وقد أصبح جميع الشبان أصحابه، لا ينفكون عنه ولا يبارحون بابه. ولا يلبث أن يهل عليهم الشاب المتلاف بذاته واسمه نديم فيحيى عزيز قائلاً: «بونجور يا مسيو عزيز»، ويأخذ يلوك الألفاظ الأجنبية من أمثال: «مون شير» و«مون فرير» ويتباهى بما عنده من ألوان الخمور المختلفة ويصرح بفرحه لأن أباه مات وترك له المتعة كلها. ويطلب اليه عزيز أن يحقق وعد الوالد المتوفى له بتزويجه من عزيزة ولكن نديم يحتج بالحداد على الوالد، ويرفض الطلب، فإذا ما ألح عزيز، أنبأه نديم - زوراً - بأن غيره قد تقدم لخطبة الفتاة وأنها قبلت الخطيب الجديد. ويترك نديم عزيز لتفجعه وحيرته بين التصديق والتكذيب ويجيب داعياً دعاه إلى الحان وصحبته الخلان والغزلان. بينما تندب عزيزة حظها، ولا تملك لحبيبها الا الدعاء وتطلب اليه أن لا يقطعها، وأن يواصل الود، حتى لا تهلك كمداً. وينتهى الفصل ونديم بين الكأس والطاس، وعذب الألحان، ينفق عن سعة، شأن كل سفيه متلاف.

وتمضى فصول المسرحية الأربعة الباقية فى خط متصاعد من الإثارة. فهذا نديم قد أهلك ماله وذهب الى أهله يتشكى وتلومه الأخت وتلومه الأم، فينفجر فى الأخيرة ويحملها تبعة ما آلت إليه أموره، فهى التى كانت تعينه على الشر، وهى التى كانت «خازنة خموره»، على حد تعبيره. وتطلب اليه المرأتان أن يمضى فيزور صديقاً لوالده اسمه الأمير صديق - الذى نكتشف من بعد أنه والد الخطيب المنكور الحق - ليطلب إليه العون. ويفعل نديم، ويذهب لمقابلة الأمير، ولكن هذا - لحاجة فى نفسه - يغلظ له فى القول، ويرده عن بابه خائباً، ولا يسمع فيه لشفاعة ابنه عزيز. ويعود نديم لأهله مدحوراً، وبينما الجميع فى حال من البؤس تدفع إلى اليأس، تدخل عليهم عجوز تقول إنها كانت صديقة للوالد المتوفى وأنها اعتادت أن تودع لديه أموالاً يثمرها لها وهى غائبة فى الحج. فعلت هذا مرارا من قبل وهى اليوم تودع لدى نديم خمسة آلاف دينار وتطلب إليه الإتجار بها، نظير اعادة رأس المال اليها مع ثلث الارباح. وتزيد السيدة على الدنانير قرطا ثميناً تعطيه لعزيزة.

ويخرج نديم ليعود من بعد ومعه قصة غريبة أخرى. فقد التقى بشاب ملثم الوجه، ولما علم الشاب من نديم أن معه عشرة آلاف دينار وبعض جواهر (يبدو أنها القرط وصل إلى نديم

بطريقة لا يذكرها النص، وان كنا نفهم من الحوادث أن المرأتين سلمتاه نديم كى يبيعه ويتجر بثمنه) نقده فى الجوهر عشرين ألف دينار، ونصح له بالاتجار فى الثلاثين ألفا، وعلمه أصول مهنة التاجر، وأشار عليه بالسفر من فوره.

وينتهى الفصل الثانى ونديم يتهيأ للسفر بين الدعوات النصائح وعبرات الأم والأخت.

فى الفصل الثالث عصابة من قطاع الطرق تهجم على الملكة والأميرة نعمى ابنتها، وتتغلب على جميع رجالها وتوقعهم بين قتيل وأسير. وفجأة ينشق الغبار عن نديم، وقد أصبح فارساً مقداماً يتبعه عشرة من الصحاب، ويعمل فى المنتصرين السيف ويبلو بلاء حسناً حتى تأتى العساكر السلطانية، فتلقى القبض على الجميع بما فيهم نديم.

غير أن الملكة تأمر بالافراج عنه على الفور، وينظر نديم إلى ابنتها نعمى فيقع فى غرامها، وتبادله هى الغرام، بل تمرض من فرط حبها، وتتمنى لنفسها الموت. وتفهم أمها حالتها فتعدها خيرا.

فاذا جاء الفصل الرابع فنحن فى ديوان الملك، حيث يعقد هذا مجلساً من وزرائه ونصحائه. يبحثون فيه شئون المملكة، ويعلم الملك مبدأ فى الحكم الصالح وهو قائم على نقطتين: تنور العقول بالعلوم النافعة، المعقول منها والمنقول، وتأكيد المحبة بين القوة الحاكمة والقوة المحكومة.

ثم يعطى الكلمة «لشيخ الأنام»، وهو قائد دينى وفكرى متحرر، لا يبدو أنه يشغل منصباً رسمياً فى الدولة، فيأخذ شيخ الأنام هذا فى محاسبة وزراء الملك على ما قصروا فيه من أمور. فهذا وزير العلوم لم يلتفت إلى ما أصاب الناس من ترك لدينهم وما آلت اليه أمور اللغة العربية من إهمال، حتى أصبح المتكلم بها كأنما يقترف جرماً، بينما انتشرت اللغات الاجنبية وأخذ معلموها الأجانب يستميلون الطلبة اليها، ويقبحون اللغة القومية.

ويدفع وزير العلوم بأن الآداب العامة من اختصاص وزارة العدلية وفيما يخصه هو، فما البأس فى أن تدرس العلوم باللغات الأجنبية، ما دام للغة الوطنية ساعات كافية تدرس فيها؟ وقد قال الرسول: «أطلبوا العلم ولو فى الصين». فأى ضرر فى التعلم على أيدى الأجانب اذن؟ ويرد شيخ الأنام بأن المقصود هو اعلاء شأن لغة البلاد، وليس حظر تداول المعارف. وهذا التداول يمكن أن يتم عن طريق ترجمة العلوم إلى لغة البلاد، مثلما فعل أولئك الأجانب الذين ننقل عنهم. فهم نقلوا إلى لغاتهم معارف غيرهم، فضمنوا بهذا مصدراً للقوة للغتهم، وأمنت من التشويه هويتهم وعاداتهم القومية.

ويقول وزير الداخلية بأن وزارته تهتم أساساً بالأمن العام، وذلك فى وجه أهل الفساد وقطاع الطريق، ولا سيما فى مثل هذا الزمان، الذى كثرت فيه أحزاب العدوان، فمن رجال فوضويين وأشخاص اشتراكيين... لا أدب يردهم ولا دين.

ويعود شيخ الأنام إلى الكلام، فيقول: إن مدارس الأجانب مزدانة بالمعابد وفيها للتلامذة درجات لكل عابد. فهل فى مدارسنا شىء من هذه الرسوم يا حضرة وزير العلوم؟ وهل عندنا ديوان مختص بالديانة؟ وهل عندنا مدارس كافية للبنات يتلقين فيها علوم الآداب والصناعات؟ ألم تأخذك الغيرة على بناتنا الأقارب، حين نبعث بهن اضطرارا إلى مدارس الأجانب؟ وأما ما قاله وزير الداخلية من اشتغاله بمنع الفوضويين والاشتراكيين، فانه علة بغير تعليل. لأننا بحثنا عن الأسباب الداعية لثورات تلك الأحزاب فوجدنا معظمها الفقر المدقع واليأس الموجع، واستبداد ذوى الأمر والثروة، وعدم الشفقة والنخوة. من أجل هذا يثور الناس، ويشعرون أن ليس لهم فى دولتهم نصيب، فيختفى ولاؤهم لها. والحل عند شيخ الأنام هو التساند والتكافؤ الاجتماعى ممثلاً فى الزكاة. وينتهى النقاش بموافقة الملك لشيخ الأنام على ما اراتآه ودعوة الوزراء إلى التعاون والتساند لخير الحاكم والمحكوم معا.

ثم يدخل رسول من قبل عامل الحدود لينبىء الملك بما جرى للملكة والأميرة، فيحزن الملك ويثور، ويأمر اتباعه بتعبئة الجيش فإنه خارج لملاقاة الأعداء. غير أن رسولاً آخر من قبل الملكة يأتى ليبشر الجميع بنجاتها والأميرة، ويشيد بالدور البطولى الذى قام به نديم، ابن الصهدر الاكرم رشيد.

ويشهد الفصل الخامس والأخير عملية لم الخيوط المبعثرة المألوفة فى أمثال هذه الحكايات المسرحية. فنديم يتصالح مع صديق والده «صديق» بعد أن يزجره هذا الأخير حين يدخل عليه نديم ليعاتبه ويهزأ به ويعيره بسوء المعاملة التى أبداها له من قبل.

ويوضح صديق أن المرأة المغربية التى منحت نديم العشرة الآلاف جنيه هى والدته الأميرة سلمى أرسلها إلى أسرة صديقة متخفية. والرجل الذى اشترى الجواهر بالعشرين ألف دينار هو خال صديق أرسله هو الآخر للنجدة. ويستخذى نديم ويفطن إلى عدالة الدرس القاسى الذى ألقاه عليه صديق والده، الذى لم يخن، وانما قسا عليه ليزدجر. ومن ثم يوسط نديم الأمير صديق لدى الملك كى يزوجه من ابنته الأميرة، نعمى، فيعده صديق خيرا.

وبالطبع تتم الزيجة السعيدة، وينعم الملك - فوقها - على نديم بمنصب وزير الدائرة الملوكية، وبالوسام المرصع من الدرجة العلية. ويتزوج عزيز من مالكة فؤاده الأميرة عزيزة. وتنتهى المسرحية والملك يطلب إلى الجميع أن يحافظوا على الصداقة والوفاء، ليدوم بينهم صدق الإخاء.

هذه هى القصة المسرحية التى تتضمنها أول ميلودراما مصرية فى تاريخ مسرحنا. وهى قصة مليئة بالثغرات والمعايب. تستحق فعلاً كل ما وجه اليها من انتقاد: الشخصيات دمى، والتطورات غير معقولة. والسجع شامل ومتكلف، والقصة تبدأ بما يشبه الواقعية ثم سرعان ما تتحول إلى حكاية خرافية من حكايات الف ليلة وليلة. غير أن هذا كله لا ينبغى أن يصرف أنظارنا عما فى «صدق الإخاء» من نقاط إيجابية كثيرة.

وأول هذه النقاط أن شكل الحكاية الخرافية الذى تتطور اليه المسرحية ليس فى الحقيقة دليل ضعف فى قدرة الكاتب على تطوير مسرحيته على المستوى الواقعى بقدر ما هو دليل على رغبته فى التخفى. ذلك أن «صدق الإخاء» رغم حديثها عن السلاطين والأمراء والفرسان والسيوف المهندة، هى فى جوهرها مسرحية معاصرة تتحدث عن زمانها، وتنقد الأحوال المحيطة، وتشير إشارات موارية إلى وقائع بعينها.

ويبدو لى أن إسماعيل عاصم قد أراد أن يكتب مسرحية ترشد قومه وتهديهم وتصلح من أحوالهم، فبدأها فى المفتاح الواقعى، ثم كأنما خشى أن تتعرض للمصادرة أو التشويه، فأخذ موضوعه الدقيق هذا، وهاجر به إلى مكان وزمان آخرين، يختلفان مظهرياً عن زمانه ومكانه. فمكان الحوادث وتيارها العام يشير إلى بلد اسلامى ما ولكنه لا يحدد ملامح هذا البلد. وزمان الحوادث هو بالفعل تاريخى ولكنه تاريخى فى المظهر فقط، فإن فى غضونه إشارات مغلفة بالغلاف الرقيق تشير إلى إسقاطات على حاضر يعنيه المؤلف.

والخلاصة أن المسرحية تتحدث عن مصر ولا مصر معاً وعن زمان الكاتب ولا زمان محدد فى واقت واحد. والدليل على هذا متوافر فى الشكل والمضمون معا.

هناك مثلا مشهد الخان، الذى يضيع فيه «الأمير» نديم أمواله فى سفه، والذى يبدو فيه مجرد وارث متلاف معاصر يشرب الويسكى والفيرموت والبيرة، والشمبانيا، والروم والنبيذ والعرقى وغير هذا من خمور معاصرة كانت بضاعة الوارثين العاطلين أمثاله منذ القرن الماضى. فهذا مشهد عصرى مصرى تماماً، بما فيه من خمار يونانى اسمه باولو، ومراب يهودى اسمه إبراهيم، وشيخ بلد موسر يأتى إلى القاهرة هو الآخر ليضيع أمواله فى مواخير الأزبكية.

هذا المشهد يشد المسرحية بوضوح إلى الزمن المعاصر، وقد التفت الفنانون إلى أهميته، فاستغلوا حقيقة أن إسماعيل عاصم قد رسم خطوطاً أولية له وحسب وترك أمر تطويرها للفنانين أنفسهم، فزادوا كثيرا من الصور والأشخاص وجمل الحوار والأغانى فى المشهد، مما جعل منه فى بعض نسخ المسرحية جزءاً مبكراً من أجزاء المسرح الهزلى الذي عرفته مصر فيما بعد على أيدى كشكش بك وعثمان عبد الباسط مع نغمة وعظية قوية.

يبدأ المشهد فى خمارة، وفيه يظهر نديم ومعه ندمان ثم بنات وخمرجية. ثم شيخ البلد ثم الصراف. وينص المشهد على لحن مناسب للهيئة، يغنيه الجميع ثم يجرى الحوار التالى:

نديم : يا باولو!
باولو: نعم.
نديم: هات مشروب على حسابى للجميع.
أحد الندمان: عشت يا أمير يا أب الذهب الكثير.
(مغنى)
شيخ البلد: (داخلاً) سلام عليكم يا خواجات. تعال يا باولو تعال. شوفنى أشرب

ايه، وهات واحد بنت من اللى بيلمعوا دول.
روزه: تشرب ايه ياسى الشيخ؟ تشرب زبيب؟
شيخ البلد: هات زبيب، تين، الليت جيبيه.

(الجميع يضحكون عليه ويجرى التأليس)

وكان المفروض أن يدخل بعد هذا مباشرة الصراف ابراهيم، غير أن واحدة من نسخ المسرحية تضيف لمسات أخرى للمشهد تأكيدا لواقعيته مثل:

صوفى: موش لطيف هذا؟ انظر يا حبيبى.
نديم: آه يا طرب. عال. عال.
روزه: اعطنى هذا الخاتم ألبسه هنا.
نديم: خديه يا روحى. (روزه تلبسه).
روزه: اليس مليح؟
نديم: يا سلام، ابوس ايديك وحياتك.

(دور مغنى)

عماد: (داخلاً) مسيك بالخير يا خواجه. تعالى يا بنت (ثم يجلس مع صوفي) هات واحد اسمه ايه – اسمه ايه الغاير؟ – اسمه – جاتو داهية – زبيب.
حشمت: تعالى ياصوفي.
عماد: عيب عليك يا أفندى. أقعدى يا بنت.
حشمت: طنطا يا سى الشيخ.
عماد: طنطا فى عينك يا غاير. الواحد منكم جيعان فى بيته ويحضر يتفنجص فى الخمارة. جاتكم غارة.
(ثم يدخل الخواجة إبراهيم الصراف)
باولو: ليتك سعيده يا خواجة إبراهيم. هاهو صاحبك.

(يشير على نديم)

إبراهيم: سعيدة يا سعادة الأمير.
نديم: أعط الخواجة إبراهيم كل مشروبه على حسابى.
باولو: هل حضرتك فاكر الحساب؟
نديم: قد ايه؟
باولو: عشرة آلاف فرنك مع حساب القمار.
نديم: غور. بس كده؟ هات دور لجميع الموجودين كرامة للخواجة إبراهيم.
ابراهيم: ربنا يطول عمرك يا فنجرى يا بوجيبين.

(دور مغنى)

نديم: اعطيه يا خواجه إبراهيم المبلغ المذكور وعليه فرنك بقشيش.
إبراهيم: أمرك يا سيدى وفقط يلزم تأمين للبنك على المبلغ والفوايد.
نديم: اكتب رهينة بالأطيان الباقية.
إبراهيم: ليس عندنا وقت. أختم لى هذه الورقة على بياض، وبعدها أنا أكتب رهينة فيها بالأمانة.
(ثم أن نديم يختم ورقة على بياض ويعطيها له).
إبراهيم: عن اذن سعادتك أتوجه أحضر المبلغ وأقفل البنك لأنى تركته مفتوح.
نديم: ارفوار يا حبيبى.

(ثم يخرج إبراهيم).

باولو: من فضلك أعطنى الحساب.
نديم: خدهم من الخواجة إبراهيم.
باولو: أنا لا أعرف إبراهيم وخرج لحاله.
نديم: أنا رهنت له أطيانى من أجل خاطرك.
باولو: موش شغلى. أعطنى ثمن الخمرة والا أوديك الحكومة.

نشيد

روزة:

نديم سكر وصبح بالهم   وصار بتفليسه فى غم
وكم أقول لك يا ابن الناسو   فضك من الخمرة والكاس
واوعا لنفسك والأنفاس   واصحا من الغفلة يادم
صبحت متعوس يا غارة   محبوس وحبسك خمارة
فى نفسك أضرب عداره   أحسن من العيشة بالغم
ضيعت مالك فى الاتلاف   بين الخمورجى والصراف
ما هكذا فعل الاشراف   ابكى على روحك واندم

الجميع:

يا رب عفواً يا غفار   عما أجرينا من اوزار
واستر علينا يا ستار   فانت بالجانبى ارحم

ومن جهة المضمون، هناك عبارة واضحة الدلالة تقولها الملكة قرب نهاية الفصل الثالث بعد أن تنجو من قطاع الطرق، ويأتى واحد من هؤلاء وقع فى الأسر ليقول لها:

إن أدلاءكم هم الذين دلوا الأشقياء اليكم، واتفقوا مع أعدائكم يا سيدتى عليكم.

فتقول الملكة:

– وا أسفاه، لولا انقسامنا على بعضنا ما وصل الدخيل إلى أرضنا.

وهى عبارة مقحمة عمداً لتشير إلى ما كان حدث فى مصر قبل اثنتى عشرة سنة، حين خان بعض المصريين الثورة العرابية وعملوا جواسيس لحساب الجيش البريطانى مما جعل الدخيل يصل إلى أرضنا بالفعل.

وهناك – أهم من هذه العبارة وأوضح – ما يدور فى مجلس الملك من نقاش أوضحت خطوطه الرئيسية فيما سبق، وهو نقاش واضح المعاصرة، أهم ما فيه هو تلك الإشارة الى قضية كبرى دارت حولها أحداث كثيرة فيما تلى زمن المسرحية من سنوات، ابتداء من عشرينات القرن الحالى وهى: ماذا يكون الموقف من الثروة القومية: كيف توزع، وعلى أى أساس؟ وماذا نفعل بالآراء العالمية الذى أخذت تذيع ابتداء من منتصف القرن الماضى مثل الفوضوية، والاشتراكية... الخ.

واهتمام المسرحية بهذه القضية بالذات شىء جرىء، ذلك ان شيخ الأنام – وهو يتخذ من الملك نفس الموقف الذى كان يتخذه الأفغانى من الحكام فيؤدى دور الناصح المستنير، الثائر على الجمود، الراغب فى العصرية والأصالة معاً – شيخ الأنام يقول بوضوح: الثورة مبررة ما دامت الحكومة لا تنصف الناس. ثم يمضى قدماً ليقرر أن الولاء للدولة إنما يكون على أساس مادى واضح:

«اذا لم يكن للمرء فى دولة امرء
نصيب ولاحظ تمنى زوالها
وإن هو لاقى حظه ونصيبه
لدى دولة أخرى بخير دعا لها»

والى جوار هذا، فان المشهد يكتسب مزيدا من المعاصرة من الطريقة التى يصور بها الكاتب الوزراء وتصرفاتهم. كل لا يعنيه الا التصور الضيق لرسالة وزارته، ويسارع بالقاء ما يخرج عن تصوره هذا من تبعات على عاتق غيره من زملائه الوزراء.

وفوق هذا كله، هناك حقيقة واضحة وهى أن نقاش المجلس كله مقحم بشكل بارز على جسد المسرحية، لا شىء يبرره الا رغبة المؤلف فى أن يجمع بين الوزراء أمام الملك ليتخذ من اجتماعهم وسيلة لإذاعة آراء بعينها تهم الكاتب، وتعكس مشاكل حقيقية كانت تقوم فى مصر تلك الأيام. من أجل هذا قلت إن الشكل التاريخى الظاهرى الذى صب فيه إسماعيل عاصم مسرحيته هذه قد جاء مجرد رغبة منه فى توقى غضب السلطات، وانه كان يقصد بمسرحيته أن تكون – فى الجوهر – مصرية، وأن تحكى عن مصر.

على أن المسرحية قد كتبت فى واقع اجتماعي وأدبى معين، هو الذى حدد شكلها النهائى. ذلك ان إسماعيل عاصم لم يكن أمامه ١٨٩٤ من مواد أدبية محلية يبنى بها مسرحيته إلا: حكايات ألف ليلة وأدب المقامة، والحكم والمواعظ وخطب المساجد، وقصص القرآن فصبها جميعها فى بوتقة واحدة بأمل أن تنصهر معاً. ومن هنا تأتى الأهمية الفنية لمسرحيته: «صدق الإخاء». أنها تصور ميلاد الميلودراما المصرية الأولى على أثر ما قام من تفاعل بين الأشكال الأدبية المذكورة آنفا وبين شكل فنى وافد هو المسرح الغربى. وهو ميلاد شديد الطرافة لمن شاء أن يرقب عن كثب كيف تخلق المسرح المصرى واندفع إلى الحياة رغم ركام كثير خلفه الماضى، ورغم صدام واضح بين فن المسرح وبعض ما رسب فى النفوس من آراء وأفكار هى بطبيعتها مضادة للدراما حيناً ونافية لها حيناً آخر.

هذه عزيزة تشكو هماً لحبيبها عزيز، فى أول الفصل الأول وتقول له إن أمرها لم يعد بيدها، وإنما بيد أخيها، بعد أن مات أبوها، وتبثه مخاوفها من أن يؤدى سرف أخيها إلى فقر الأسرة، فيرد عليها عزيز هذا الرد الذى ينضح بأثر أدب المقامة: اعلمى يا حبيبتى ان المال يزول، والحال تحول، والذهب يذهب، والفضة تنفض... الخ.

وهو رد يصور واحداً من مظاهر الاستعراض اللغوى الذى ينتشر فى المسرحية فيفتت فيها الدراما ويعوق سيولتها.

وهذا هو الأمير صديق ينصح لولده عزيز فى مستهل المنظر الثانى من الفصل الخامس بأن يحذر المصير الذى انتهى إليه نديم، فترد على لسانه العبارة التالية التى تشير بوضوح إلى عقبة رئيسية تقوم فى الروح العربية عامة والمصرية ضمنا ضد فن الدراما. يقول الأمير صديق: ان من يغفل عن نفسه حتى يسقط فى الورطة، ثم يعانى العذاب حتى يتخلص من تلك السقطة فانه غير حازم عند العقلاء، ولم يكن فى عداد المعتدلين الحكماء. كما فعل نديم فى أول مرة، ثم قاسى عذاب الزمان ومره. وانما الحازم من أبصر أمامه، ووضع فى المكان الثابت أقدامه، متحذراً من السقوط، متحفظاً من علة الهبوط. فأوصيك أن تكون من أولئك الحازمين، لتنجو من ندامة الساقطين».

فهذا فى الواقع شجب واضح للمسلك الدرامى، ومدح ليس أقل وضوحاً للموقف اللادرامى. من واجب الإنسان الا يسقط أصلاً، فهذا هو الحزم. أما من سقط وكافح حتى خرج من الحفرة فهو يضرب مثلاً سيئاً. غير جدير بالاحتذاء.

واذن فهباء ما فعل أبطال الاغريق وعصر النهضة من تحد للقدر والمصير وباطل ما كان ينبغى له أن يكون. والإعجاب لا يكون بمن فعل وبرد الفعل - أى من يكون دراميا فى الشكل والجوهر - وانما بمن يفعل أصلا.

وعبثا تحاول مسرحية إسماعيل عاصم أن تجتاز هذه العقبة الكامنة فى الروح العربية بأن

تطور نديم تطويراً غير مبرر من وارث متلاف إلى بطل صنديد ينتمى الى الأساطير فإنها إنما تنجز هذا بالقول - أى بالرواية - وليس بالفعل، أى بالتطور الدرامى القائم على الصراع.

والخلاصة أن «صدق الإخاء» تصور الميلودراما المصرية وهى فى لحظة الميلاد من رحم تراث اهتز اهتزازاً واضحا بمقدم لون ثقافى جديد. فهى تتأرجح بوضوح بين فن المسرح وبين الفنون القولية الموروثة. وهى تحاول جاهدة أن تكسر إطار المقامة والحكاية وتسعى إلى شكل أكثر فعالية منهما وهو المسرحية. وهى تبذل جهداً واضحاً لتنتقل من مفهومات العصور الوسطى للحياة والناس إلى مفهومات أكثر عصرية. تتناول الجذور العميقة للمجتمع بالفحص والاختبار. ومن هنا لا يملك أحد أن يغفل قدر «صدق الإخاء» ولا أن تغلب عيوبها الكثيرة على ايجابياتها الواضحة، فيرفضها.

إن مكانها فى المسرح المصرى قريب من مكان «حديث عيسى بن هشام» فى الرواية المصرية. كل منهما يمثل الشرنقة التى خرجت منها الفراشة. والشرانق، بعد هذا تختلف، وكذلك تختلف الفراشات!



الفصل الثالث

فرح أنطون
بين الطبيعة والميلودراما

شيء طبيعي أن يكون فرح أنطون قد رأى: «صدق الإخاء»، على المسرح بعد قدومه إلى مصر في مطلع القرن، فشاقه مشهد الحان فيها، واستفزه إلى الوقوف عند ظاهرة الوارث المتلاف، لاستقطار ما فيها من إمكانيات درامية. بل ليس من الشطط أن نفترض أنه ذهب مراراً ليرى مسرحية ينشد فيها الشيخ سلامة حجازى، ويقوم خلالها بالدور الأول، دور الثرى المتلاف نديم، الذى يترك الخمر إلى ساحات القتال. ولا يبعد أن يكون مشهد الحان قد شد جماهير النظارة بما فيه من واقعية، فنجح لديها نجاحا وجه خطوات فرح انطون إلى أن يجعل من ألحان مكاناً رئيسياً، ومما يجرى فيه حوادث أساسية في أول مسرحية اجتماعية تكتب في مصر بصوت مباشر، ورغبة عارمة في مواجهة الواقع الاجتماعي، مسرحية: «مصر الجديد ومصر القديمة» التى خرجت للناس عام ١٩١٣، حين مثلتها فرق جورج أبيض على مسرح الأوبرا.

لا مواربة هنا، ولا هرب بالموضوع إلى دهاليز الحكاية الخرافية فالوقت جد، (نحن على بعد أقل من عام من حرب عالمية فظيعة)، وأزمة مصر حقيقية، (ثورة ١٩١٩ بعد ست سنوات). والخوف من الحكام والغاصب الدخيل أصبح أقل حدة مما كان، منذ أن وجه الجيشان العام مصطفى كامل إلى أن ينفخ في النفير، ليوقظ النوام.

وفوق هذا، فقد كان فرح أنطون قد قرأ، فيما قرأ من أدب الغرب، أعمال إميل زولا، فأعجب اعجاباً ظاهراً بنظريته الفنية القائمة على انتخاب مقاطع عرضية من الحياة وتقديمها في أعماله الفنية كما هى، دون تدخل كبير من ذاتية المؤلف. وهى النظرية التى أصبحت

تعرف باسم «شريحة الحياة».

كان زولا يجمع المعلومات المفصلة عن موضوعاته ويدونها بدقة فى كراسات يرجع اليها عند الكتابة، معلومات عن السكة الحديد والبورصات، والمصارف وما اليها. وكان من رأيه أن كتابة رواية ما أمر يماثل اجراء تجربة فى مختبر علمي: ومن واجب الكاتب أن يخلق شخصياته وفق القوانين التى تحكم الوراثة، والمجتمع والنفس البشرية ويضعها فى شريحة معينة من الزمان والمكان، ثم يترك لسلوكها وتصرفاتها أن ينبعا بشكل طبيعى من تفاعل الشخصية مع الزمان والمكان.

وقد انحاز فرح أنطون إلى هذه النظرية الطبيعية فى حين رفض الصيغة الأغريقية للمسرح، المتمثلة فى «حادثة واحدة متماسكة من جميع جوانبها، وتخرج أجزاؤها وحوادثها بعضها من بعض خروج الأزهار من أكمامها». وعوضاً عن وحدة الحدث، استخدم فرح أنطون صيغة المقطع العرضى، أو شريحة الحياة، فقدم صورة اجتماعية واسعة، فيها قطبان رئيسيان أولهما: مصر القديمة، ويمثلها حان خريستو بكل ما فيه من شر وتخلف واستغلال وبكل من يألف الحان من أوباش ومغفلين ومتلافين. أما ثانى القطبين فهو مصر الجديدة ويمثلها فؤاد بك وأسرته المستقرة.

وبين هذه القطبين الكبيرين تتحرك الشخصيات الرئيسية جميعا، وهى: خريستو، وفؤاد بك والفنانة ألمز، ومهفهف باشا.

خريستو اليونانى المرابى، المتاجر فى أجساد النساء المحتمى بالامتيازات الأجنبية، يشد حانه وروّاد حانة ومصر كلها إلى الفساد الراهن، محاولاً ان يبقيه دواما، ليبقى معه. وفؤاد بك، يقع حينا فى أسار مصر القديمة، وينفق من ماله على الفنانة ألمز، وعلى اللهو والشراب، ويتخذ ألمز عشيقة يؤثث لها وكر غرام، ولكنه لا يلبث أن ينتفض ويفيق لنفسه ويحرر روحه وقلبه من اغراء القديم الفاسد ثم يذهب إلى السودان ليحقق لنفسه ولطبقته مجداً، ويجمع ثروة يعود بعدها الى مصر ناجحاً، مستقراً، وداعياً إلى تأسيس مصر الجديدة.

وألمز المرأة المثقفة التى ثارت على تقاليد كبت المرأة ومصادرة حرياتها، ثم «تورطت» فى طريق الفن، وأصبحت نجمة من نجوم الغناء تدين لها القلوب والنفوس وحسابات البنوك. وهى تتردد تردداً واضحاً بين مصر القديمة، ومصر الجديدة. تنبذ الحان وتكره كل ما يمثله، وتهفو فى أعماقها إلى حياة الاستقرار والشرف والانجاب، ولكن وضعها يطاردها، ويحكم عليها بأن تظل دائما أقل من أمرأة شريفة، حتى ولو وجدت من يتزوجها مثل: فؤاد بك.

ومهفهف باشا، وهو ينتمي، بحكم تصرفاته المالية والغرامية الى مصر القديمة، وإن كان المؤلف – مجافيا منطق الفن ومنطق الطبيعة الزولوية معا – يجعله يهتم فى المراحل الأولى من المسرحية بأمراض مصر الاجتماعية، ويخطب فى جمع من المسافرين على ظهر باخرة متجهة إلى الاسكندرية، فى مضار هجرة الخواجات إلى مصر، ويعدد الارزاء الاجتماعية التى يحملونها

إلى البلد المسكين فيصيبونه بمزيد من التأخر فوق تأخره الشديد.

فهو اطار عام أو مقطع عرضى ذلك الذى نجده فى مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» تتحرك فيه الشخصيات حركة فضفاضة، بعيدة كل البعد عما كان يطلبه ارسطو من خلق مسرحى عضوى، تنساب بدايته إلى وسط ونهاية، كل منها عضوى ولازم ومنطقى، كما تنساب أجزاء جسد القطة أمامنا فى حتمية فنية لا راد لها.

❋❋❋

وقد تورط فرح أنطون فى أوصاف متضاربة لمسرحيته نبع تناقضها جميعاً من حقيقة بعينها، وهى أن الكاتب لم يكن يعى تماما حقيقة ما فعل بكتابته للمسرحية. فعلى حين نراه يعتذر عن اضطراره الى ارضاء الجمهور بالخروج عن الشكل التقليدى للمسرحية، ويصف «مصر الجديدة» بأنها «أربع روايات متداخلة فى بعضها»، نراه يفيء إلى رأى أكثر حكمة فيقول: «إن الرواية مع تشعبها وتنوعها وكثرة مواضيعها ذات وحدة تامة – لأن الوحدة أول أصل من أصول هذا الفن».

وعلى حين يمضى من بعد فيعدد الروايات الأربع المزعومة التى تتضمنها مسرحيته بأنها: رواية خريستو وما يجرى له ومنه، ورواية ألمز، ابنة العيلة وابنة المدرسة التى سقطت لغلو أخلاقها فى طلب الحرية، ورواية فؤاد بك بطل مصر الجديدة التى تقوم على قوة الإرادة والنشاط والتزام الجد حتى فى حالات اللهو. ورواية مهفهف باشا وجماعة من الوارثين وما كانوا عليه وما صاروا اليه بسبب التبذير والطيش وحياة اللهو المتصل اتصالاً قاتلا.

على حين يفعل هذا ويزيد على الروايات الأربع «روايتين أخريين» تمثل أولاهما السيدات فى خدورهن وما ينظمن من مؤامرات على الرجال لاعادتهم إلى الصراط المستقيم، وتمثل الثانية هتاف صباح باشا السودانى هتاف الفرح والمسرة لقيام مصر الجديدة.

نجد الكاتب يدافع عن نفسه – من بعد – ضد اتهام البندارى أفندى له بأن مسرحيته خالية من الوحدة بقوله إن المسرحية تتمتع «بوحدة تامة من أولها إلى آخرها» متمثلة فى «كازينو خريستو، وخريستو نفسه وما دار حولهما، تلك هى مصر القديمة». ثم يمضى فرح أنطون ليؤكد أن هدفه الرئيسي من المسرحية قد كان إظهار ان الشر الاجتماعى الذى يرمز إليه خريستو أقوى من كل المحاولات التى تبذل لهدمه. والدليل على ذلك أن كل من تحركوا حول خريستو قد تحطموا، والذى سلم ببعض السلامة وهو فؤاد بك راح جريح القلب منغص العيش.

فهذا رأى آخر مناقض لفكرة الروايات الأربع. رأى يجد أن المسرحية تقوم على رمز مكانى مركزى – كما نقول بلغة نقد اليوم – هو بار خريستو استخدمه الكاتب لا ليبشر بمصر الجديدة – كما قال آنفا – وانما ليحذر من استمرار قيام مصر القديمة.

وقـد انعكس هذا التناقض الكبـيـر على رأى المؤلف فى الصنف الفنى الذى تمثله المسرحية. فهو أحياناً يصفها بأنها من نوع الميلودراما، الذي يسمح بطبيعته بالتنوع والتعدد فى الموضوع. قال هذا فى مقدمته للمسرحية المنشورة، ثم أعاده مرة أخرى فى رده على البندارى أفندى. غير أنه ما لبث أن غير رأيه فى تصنيف المسرحية فقال فى رده على صحيفة: الاجيبشن ميل» - التى أخذت على المسرحية خلوها من حادثة فجائية تدهش الألباب - «إن المؤلف إنما قصد.. تصوير الطبيعة والحياة لإثارة الدهشة بالحوادث الفجائية. فهو فى روايته ناتور اليست لارومانتيك».

وبهذا الاعتراف الأخير، يكون فرح أنطون قد تبين أخيراً حقيقة ما كتبه فى مسرحيته: «مصر الجديدة ومصر القديمة» فهو قد أخرج للناس مسـرحية مكتوبة على المذهب الطبيعى، مبنية على الحوادث المتلاحقة وليس على الحدث الواحد، وهادفة إلى النقد الاجتماعى عن طريق مزج من الريبورتاج، وتصوير الشخصيات، ووصف البيئة وصفاً دقيقاً، ثم دفع هذا كله إلى التصارع والتفاعل، لينبع منه شكل فنى فضفاض يحوى أشخاصاً عديدين وحكايات كثيرة، ويجمع - بوضوح - بـين المسرحية والرواية.

❋❋❋

ولو نظرنا - على ضوء هذا التحليل - إلى «مصر الجديدة» لوجدنا مزاياها وعيوبها، واضحة ومفهومة. إنها أقرب ما تكون إلى الرواية، شكلاً وبناء، وخاصة فى الفصل التمهيدى. والكاتب لا يبذل جهداً ما لإخفاء هذا الشكل الروائى لمسرحيته. بل إن من الواضح أنه قد زاد فى إبرازه فى المسرحية المطبوعة ليجعل لها قيمة ويضفى عليها وضوحا لدى القارىء غير المتمرس بالمسرح[1].

غير أن البناء الروائى موجود فى المسرحية ذاتها. وموجود بوضوح. ذلك أنه ينبع أساساً من رغبة الكاتب فى أن يقدم عرضاً مسرحياً يحوى فرجة واضحة، ولا يمنعه - فى الوقت ذاته - من أن يصور المجتمع، وينقده ويوجهه. تلك رغبة أملاها عليه احساسه بالتبعة اذ يقدم أول مسرحيـة ذات مرمى لجمهور اعتاد «نوع الرومانتيك من الروايات» وألف أن يرى فيها «العجائب والغرائب والمبالغات الشرقية».

(١) يلجأ فرح انطون الى ترقيم المشاهد بأرقام مسلسلة فى الفصل الأول خاصة. ويجعل من الفصل التمهيدى شيئا أقرب ما يكون إلى فصل فى رواية، ويخاطب قراءه فى مستهل الفصل الأول، ويحيلهم على وقائع الفصل التمهيدى تارة، وعلى العرض المسرحى الذى قدمته فرقة جورج أبيض تارة أخرى، والذى صورت الفرقة فيه الحياة اليومية فى شوارع البلدة، «مما أهميته هنا فى مشاهدته وتقليده، لا فى وصفه.. مثال ذلك مرقص القرد.. وملاعب الأفاعى وباعة الصحف، ومنظفو الأحذية وبائعو الكعك والسجائر والأثمار وأوراق اليانصيب و«المنعنش النديم» والمقعدون والمتسولون والمغنيات وغيرهم ممن يكدرون فى كثير من القهاوى صفو الجالسين فيها بجلبتهم والحاحهم وكثرة ترددهم.. ومن حسن حظهم أن القائمين بالأمر فى مصر لا يرون رأى الفيلسوف نيتشه فى مثل هذه الطبقة».

لهذا سعى فرح أنطون إلى أن يعوض المتفرج عن غياب هذه المدهشات بمشاهد تحوى فرجة طريفة مثل: مشهد سطح سفينة، وما يجرى عليه من أحداث تنتهى بحادثة مثيرة هى انتحار راكبة من ركابها ثم انقاذها من بعد. ومثل سر يلف راكبة أخرى، هى الشابة «ايدال» التى نظل مدة لا نعرف حقيقة صلتها بالراكبين اتيين وبولين، إلى أن نتبين فيما بعد أنها فى مقام خادم لهما، وانهما قد استقدماها من فرنسا ليتجرأ فى جسدها، شركة مع خريستو صاحب البار، الذى تأخذ - من تلك اللحظة - تتوالى علينا أنباؤه المثيرة. ومثل مشهد باعة الصحف فى الفصل الأول، الذين يصورهم فرح أنطون وهم يتصايحون على بضاعتهم، ثم يسمح لواحد منهم بأن يدخل المسرح ليشترى منه فؤاد بك الصحف كلها بقرش صاغ، وليجرى بينه وبين فؤاد بك حديثا قصيراً فى السياسة، يتحاشى فيه البائع أن يدلى برأى ما خوفاً على معاشه. ومثل مجلس لنساء فى سراى مهفهف باشا، وما يدور فيه من أحاديث بعضها فارغ وبعضها الآخر ذو هدف، ثم تدخل إحدى ضاربات الودع لتبين زين وتشوف البخت، وترفه عن النساء وعن المتفرجين معاً بما تقول وما تفعل. ومثل مشهد الفلاح الشيخ غرباوى وزوجته، اللذين يزوران خريستو للاقتراض بالربا الفاحش، بعد أن تصر الزوجة على أن تقيم حفلاً بمناسبة ختان أحد أولادها، لا تملك لا هى ولا زوجها نفقات إقامته. وهو مشهد يستغله فرح أنطون لنقد حماقات الفلاحين، وسوء تصرف أولاد الذوات، ولكنه يستخدمه أيضاً لإضافة كم معين من الفكاهة إلى مسرحيته - نابع من الموقف التقليدى: موقف الفلاح المغفل على المسرح.

فهذه مشاهد قد أدمجت عمداً فى جسم المسرحية لما فيها من قيمة إمتاعية. وليس من سبب يدعونا إلى عدم تصديق فرح انطون حين يقول - مفسراً وجودها - إن الغرض الأول منها كان «استمالة» جمهور التمثيل لحمله على إحلال الروايات الموضوعة عن شئونه وأحواله محل الروايات المملوءة بالمدهشات على أن تكون هذه مرحلة تصفية لا مفر منها تليها مسرحيات تتسع للتحليل والدرس العميق فى الشئون الدقيقة العليا.

فهو ليس ضعف الإمكانيات ما جعل فرح أنطون يلجأ للشكل الروائى للمسرحية، وإنما هى رغبته فى تقديم صورة للمجتمع أشمل مما يتيحه الشكل الارسطاطيلى، مضافاً إلى هذا ميل تشير اليه كتابته لعرض مسرحى واضح هو: «بنات الشوارع وبنات الخدور» الذى قدم فى موسم واحد مع «مصر الجديدة» ثم اتجاهه من بعد الى الكتابة للمسرح الغنائى، مقتبساً ومؤلفاً.

واذن فليس شكل المسرحية الروائى هو الذى يمثل نواحى الضعف فيها وانما مرد هذا الضعف إلى أن قبضة فرح أنطون على موضوعة لم تكن بالقوة الكافية بحيث تضفر الموضوعات المختلفة التى تحويها «مصر الجديدة» فى ضفيرتين رئيسيتين يوحى بهما العنوان: مصر الجديدة ومصر القديمة.

ثمت تردد واضح يلح على فرح أنطون ويحملة على الخطأ فى تصنيف شخصياته. خريستو المرابى المجرم - البلطجي - مصاص الدماء، المتاجر باللحم البشرى، يجهز على

ضحاياه وهو يعلق – فى أكثر من مناسبة: «ولله ياناس مصر مسكين» (١). وهو تعليق لا مبرر فنى أو فكرى له فليس فى خريستو رغبة فى أن يكف لحظة عن الاستغلال البشع الذى يعيش منه وله.

ومهفهف باشا، الذى ينتمى بوضوح الى عالم الفساد الشامل، يجعله المؤلف فى الفصل التمهيدى يهتم بأرزاء مصر الاجتماعية ويقوم بين خواجات الباخرة المتجهة إلى الاسكندرية خطيباً ومعدداً لأصناف البلاوى التى تتوالى على مصر فى أشخاص المهاجرين الاوروبيين، وذلك فى الوقت ذاته الذى يكون فيه الباشا مشغولاً بإلقاء شباكه حول لحم المسكينة ايدال، وهو تناقض يجعل كلام الباشا غير مقنع ويحمل واحدا من الخواجات من سامعيه على السخرية منه قائلاً: «الباشا يعظ كقس، ويدعو إلى قوة الإرادة، ويسخط على تجارة الرقيق الأبيض، مع أنه قضى أيام السفر فى مغازلته المرأتين اللتين كانتا هنا الآن».

وهذا تناقض غير مبرر، لا فنياً ولا فكرياً، شأنه فى هذا شأن تناقض خريستو، ذلك أن الباشا ليس مزدوج الشخصية ولا هو ذو أعماق بعضها خير والآخر شرير. وانما يسند اليه فرح أنطون دور المفكر الاجتماعى مؤقتاً، لأن لديه – لدى فرح أنطون – كماً معيناً من المعلومات والأفكار يريد بثها للمتفرجين فهو يقسمها – دون تردد – بين فؤاد بك، الذى يجافى طبعه هذه المعلومات ولا يقبلها.

ثم ميل فنى للميزان فى صالح مصر القديمة على حساب مصر الجديدة. فان شخصية خريستو أقوى وأكثر بروزاً وأشد تماسكاً من شخصية فؤاد بك. وهذا شىء يحدث كثيراً فى الأعمال الفنية التى تصور الحاضر وتنقده، وتستشرف المستقبل(٢). فان الحاضر موجود وراسخ يمكن ترجمته فنياً. أما المستقبل فما زال فى طور الخلق، ورصيده من التجسيد قليل.

على أن فرح أنطون – مع هذا – يبذل جهداً ملحوظاً فى خلق شخصية فؤاد بك ويحرص على اتساقه منذ البداية. فهو ينحاز إلى الخير بلا تردد، وينصب من نفسه مدافعاً عن الفتاة أيدال، حتى ولو أدى به هذا الدفاع الى خصومة مع خريستو تهدد بأن تكون دامية. وهو يستجيب لنزوات فؤاده ولكنه لا يفقد توازنه مثلما يحدث فى مشهد المواجهة بينه وبين ألمز، حين تخيره هذه بينها وبين زوجته، فيقول – رغم ألمه وشدة ولعه بألمز: «عيلتى وشغلى قبل كل شىء». ذلك أن فؤاد هو فى نظر فرح أنطون رمز المعقولية. يحب ويلهو كما يلهو سائر البشر، ولكنه يفيق لنفسه فى الوقت المناسب. وهو مقر بخطأ اجتماعى يبدو له ظلماً واضحاً إذ تكيل

(١) يحاول فرح أنطون أن يخفف من غرابة هذا التصرف، فيجعل أحد الخدم يعلق على كلام خريستو قائلا: «زى الصياد، يدبح الطير ويشفق عليه»

(٢) قارن شخصية الفنان التقدمى عزت فى مسرحية نعمان عاشور: «الناس اللى تحت» وهى أيضا تعرض لموضوع مصر الجديدة ومصر القديمة. فشخصيات مصر القديمة كلها واضحة ومستقرة فى مسرحية نعمان، ومثل هذا يحدث فى حالة ثـــــوار المستقبل فى روايات نجيب محفوظ.

الهيئة الاجتماعية المرأة والرجل بمكيالين مختلفين، تغفر للرجل وتطارد المرأة لذنب واحد ارتكبه كل منهما، وهو الخروج على مواضعات الأخلاق. وهو لهذا مستعد للتكفير عما اقترفه فى حق المز، إذ اتخذها عشيقة ولم يفش لها سراً هاماً احتفظ به لنفسه وهو أنه متزوج وله بنت: مستعد أن يتزوج المز، على أن تظل مجرد زوجة ثانية، تتقدمها الزوجة الأولى فى الحظوة والمقام.

غير أن فؤاد يظل – بالقياس إلى خريستو – أقرب أن يكون ممثلاً لفكرة، منه شخصاً حياً. لا ينتفض بالحياة إلا فى مشهد عذب يدور بينه وبين ألمز فى بار خريستو، إذ تحاور الغانية فؤاد ويحاورها، هى ترغب فى وصاله وهو يجفل ويمتنع، لأنه فى قرارة نفسه يخشاها. ثم تتعرض ألمز لمضايقة من أحد العابثين فى المقهى، واسمه رفعت بك، فيتقدم فؤاد كى يدافع عن ألمز، ويرد عنها أذى السكير. وهنا يخرج رفعت بك غاضباً، وهو يتوعد، ويخلو المكان لفؤاد وألمز، وفجأة، ودون سابق إنذار، «يتمشى فؤاد مسرعاً إلى ما وراء ألمز، وينحنى عليها ويقبلها قبلة خفيفة فى وجنتها. تلتفت ألمز بنعومة وتنهض ضاحكة بعد العبوسة وتأخذ بيديه.

ألمز: يا خباص لم عذبتنى؟ آه، عرتنى قشعريرة للذة هذه القبلة.
فؤاد: لست أعلم ما الذى يخيفنى منك. وربما وجدت أن ما فعلت هو خير وسيلة لاكتسابك. أأنت راضية الآن وتخرجين إلى التخت؟. [ألمز: سأغنى الليلة غناء ما سمعه إلا الملائكة.

فهذا فؤاد بك شخص حمى أمامنا. رجل غزل، قدير فى الوقت المناسب على أن يلمس الوتر الحساس فى قلب امرأة هو موزع العاطفة فى أمرها بين الإقبال والصدود. يضع حولها وشاحاً أسقطه عمداً، ويحتج بأنه لم يفعل هذا من قبل ويظهر لها أنه يعرف أن سقوط الوشاح هو مجرد حيلة منها لاجتذابه، ثم ينتحى جانبا ويقول لنفسه: «لله إن رائحتها تسكر الألباب».

غير أن أمثال اللحظات الحية قليلة فى تصرفات فؤاد بك. وفيما عداها فهو أحياناً «ناتورالى»، يركب باخرة فى عودته من فرنسا فيروح يصنف ركابها حسب مهنهم ومشروعاتهم المقبلة ويجمع عنهم المعلومات ليعالج من بعد ظاهرة الفساد الخلقى والاجتماعى فى مصر. وهو ميلو درامى فى اهتمامه بأمر الفتاة ايدال، ينصب من نفسه – تطوعاً – مدافعاً عنها، ويخاصم من أجلها خريستو ويكاد يشتبك فى نزاع مع محبوبته ألمز من جراء اهتمامه بها. وهو رومانسى فى غرامه بألمز، رغم الفراق الأخير بينهما يروح يؤكد لنفسه أنه سيحمل فى نفسه حب هذه المرأة الفاتنة إلى الأبد.

✲✲✲

ويسوقنا هذا الحديث عن فؤاد إلى النظر بطريقة مماثلة فى أمر باقى الشخصيات

الرئيسية، وموقفها من قضيتى الطبيعية والميلودراما[1].

وواضح أن خريستو - مثلاً - هو شخصية ميلودرامية خالصة. إنه شر واحد متسق. أسود كله، لا يتغير ولا يندم يتهدده خطر إغلاق الملهى بعد مظاهرة الزوجات حولها. فيستخدم كل أسلحته للخروج من المأزق، حتى إذا انتصر بالغش والخداع، لجأ إلى القضاء طالباً تعويضاً من الحكومة لأنها أساءت اليه. شرير قراري، منقوع فى الخطيئة. ولعله هو اليونانى الأول [2] الذى يظهر على مسارحنا وقد ترك الكوميديا الى الميلودراما.

أما ألمز، فهى مثال الشخصية الرومانسية، بما قامت به من قبل رفع الستار من ثورة ضد حياة الحريم - ثورة فردية انتهت بها الى مقهى خريستو، وهى بنت العيلة حاملة الشهادة. وبما تقوم به على الخشبة من محاولة دائبة للبحث عن ذاتها وسعادتها رغم الأوحال التى تحوطها. وحين تجد عشيقاً يعرض عليها الزواج، لا تقبل إلا إذا كانت هى الطائر الوحيد فى عش الزوجية. وحين يتعثر مشروعها فى الاستئثار بفؤاد، تدوس على قلبها وتتجه إلى حياة الفن من جديد حيث تحقق نجاحاً مدوياً وتصر على فراق فؤاد حين يعود من السودان ليعرض عليها غرامه مرة أخرى - تصر وهى التى تحترق من فرط غرام به لا يخبو له أوار، لأنها تخاف نفسها، وتخافه هو أيضاً، كما سبق له أن أخاف منها. إنها تتبين أنها من عالم وهو من عالم آخر. فلينطلق هو الى عالمه وليدعها هى فى عالمها.

وعبثا يتحنن فؤاد قلبها:

فؤاد: أتتذكرين الليلة الاولى؟
ألمز: (متنهدة) نعم، أتذكر.
فؤاد: ألا يلين قلبك لأخرى مثلها؟
ألمز: (مترددة قليلاً ثم تبسط يدها باباء وصدق عزيمة) لا، لا. استودعك الله يا فؤاد.
فؤاد: (باسطا يده بعض البسط) وداعاً أبدياً؟
ألمز: (والدمع فى عينيها) نعم.

أما مهفهف باشا فهو شخصية نمطية تمثل الواقعية الأرضية تمثيلاً طيباً. لا يهمه من الدنيا الا الطعام والشراب ولحم النساء. لا يتأثر بشىء ولا تهزه أية مثاليات.

يأتى فؤاد من السودان وقد ضرب للجميع مثلا فى «إرادة القوة وقوة الإرادة». أقال

---

(١) الفرق بين الاثنين - مع هذا - هو فرق كمى وليس كيفياً، فان الطبيعية تلجأ إلى بعض أدوات الميلودراما عن أهدافها، كما نرى فى المسرحية الحالية وفى مسرحية بلزاك: «زوجة الأب» وفى مسرحية سلطان الظلام» لتولستوى. وفى المسرحيات الأولى لبرنارد شو: مثل: «بيوت الأرامل» و«مهنة مسز وارين».

(٢) هو الأول كشخصية متكاملة، وإلا فهو الثانى بعد اليونانى باولو فى مسرحية «صدق الإخاء» الذى يظهر فى مشهد واحد فقط.

عثرة نفسه وعوض الخسارة بالربح الطائل وتحمل فى سبيل هذا صنوف الأذى. فلا يهز هذا النجاح الرأسمالى الباشا فى شىء ولا يدفعه إلى مجرد التفكير فى المقارنة بين حاله هو وحال ابن عمه. ويقول له السودانى صباح باشا وهو يداعبه.

صباح باشا: مازالت نفسك خضراء يا باشا. الباشا شاب وما تاب. لا يتوب وإن أعادوه إلى الكتاب. أما فى نيتك أن تتزوج بعد طلاقك؟
مهفهف باشا: ربما. اذا وجدت زواجاً يرضينى.
صباح باشا: وما الزواج الذى يرضيك؟
مهفهف باشا: أربع أو ثلثمائة جنيه فى الشهر على الأقل.

فهو إذن رجل مستقر، فاقد الايمان بكل شىء إلا الواقع الأرضى.

وهو قوى قوى الأعصاب إلى حد مثير. يطالبه خريستو - مهدداً - بأن يدفع ديونه له وإلا احتجز سيارته فيرد عليه لا مباليا:

مهفهف باشا: (ضاحكاً) والله خفيف يا خريستو. قل لى: وياك تسلفنى خمسة جنيه لبكره؟

❋❋❋

تشترك «مصر الجديدة» مع «صدق الإخاء» فى ظاهرة بعينها، وهى إقحام المناقشات الفكرية والاجتماعية فى كل منهما إقحاماً واضحاً على جسم المسرحية. وقد سبقت الإشارة إلى هذا فى مسرحية «صدق الإخاء»، أما فى «مصر الجديدة» فإن هذه الظاهرة موجودة فى الفصل التمهيدى بأكمله، حيث الجدل يدور بين الاوروبيين، ومهفهف وابن عمه فؤاد حول المساوىء التى تحملها الحضارة الغربية للشرق عامة، ومصر خاصة. كما أنها موجودة فى القليل الذى بقى من دور الباشا السودانى صباح، بعد أن اضطر المؤلف إلى تقليص حجم الباشا عقب احتجاج مدير الاوبرا على طول المسرحية، إثر تمثيلها كاملة أول ليلة.

وهى موجودة كذلك فى مشهد مجلس الزوجات الذى يدور فى قصر مهفهف باشا، برئاسة زوجته ضيا هانم، حيث تناقش شئون البيت المصرى، والظلم الواقع على المرأة من الرجل، وتعرض احدى الامريكيات الزائرات لفضائل الحجاب وحياة الحريم بوصف أن الأخيرة تحقق للمرأة الطمأنية والرخاء معا!

على أن المناقشات فى «مصر الجديدة» أكثر نضجاً وجدية وأوفر حظاً من الدراسة من نظرياتها فى «صدق الإخاء»، وأن ظلت مع هذا ناتئة نتوءاً مؤذيا. وتثير المقارنة بين المسرحيتين مسألة هامة أخرى، هى الموقف من البطل. فقد شهدنا فى «صدق الإخاء» الأمير صديق وهو يعود باللوم على نديم لأنه سقط فى الخطيئة وإن حاول من بعد أن يقيل عثار نفسه.

ذلك أن المثل الأعلى للبطل فى رأى صديق هو من لا يسقط أصلا. وقد قلت إن هذا - فى الواقع - هو نفى للموقف الدرامى من أصوله، وسجلت أن هذا الموقف هو أحد العقبات التى كان على الروح العربية أن تجتازها قبل أن تقتل فن الدراما.

وفى «مصر الجديدة» يحدث هذا الاجتياز بالفعل. يعلنه السودانى صباح باشا وهو يمتدح مسلك فؤاد بك:

صباح باشا: ... هورا لرجال الجد والعمل والإرادة، الذين يصونون نفوسهم ومراكزهم ولا يتركون شيئا تحت قبة السماء - مهما يكن قوياً - يؤثر عليها أو يخرجهم عن واجباتهم. وإن سقطوا، اسرعوا إلى النهوض فى إباء وشمما.

بهذا الاعلان الواضح، ولدت الميلودراما الاجتماعية ميلاداً صحيحاً، ولدت من بطن الرواية وبتشجيع من النظرة الطبيعية للفن، وعلى يد فنان ملتزم واسع الآفاق، كان يؤمن بأن العمل الفنى هو فى اساسه استجابة لمجتمع محيط وأن البدايات الصحيحة أوجب كثيراً من البدايات الواجبة.



الفصل الرابع

عباس علام
مطالب بعرش الميلودراما

قال عباس علام وهو يصف مسرحيته الأولى أسرار القصور: «هذه أولى رواياتى: وضعتها عام ١٩١٣ ومثلت لأول مرة عام ١٩١٥».

«كانت أول رواية مصرية عصرية، يظهر أشخاصها بالبنطلون والجاكت والعمامة والجبة والقفطان، ويبحثون قضية عائلية مصرية بحتة - بلا تاج على رأس الملك ولا ملابس مزركشة ولا حاجب ولا سياف».

وبعد أن يسجل الكاتب رأيه فى «صدق الإخاء»، على نحو ما ورد فى فصل سابق، يمضى ليقول: «ورافقنى - أو تقدمنى أو تأخر عنى - المرحوم فرح أنطون فى «مصر الجديدة» و«بنات الشوارع وبنات الخدور» ولكن ليس فى الروايتين ما استوفى الشروط الدراماتيكية. فهما على أوسع تقدير من النوع الاستعراضى».

وواضح من هذه العبارة أن عباس علام كان يرى أن إسهامه الرئيسى فى حقل المسرح المصرى يتمثل فى: عصرية الموضوع. فأول ناس يعتلون خشبة مسرحه ليس هم الملوك والأمراء، بل فئات مختلفة من الطبقة الوسطى المتطلعة لمصاهرة كبار الملاك.

غير أنه لا يلبث أن يذكر - فى شىء من القلق - أن فرح أنطون قد رافقه أو تقدمه قليلاً أو تأخر عنه، فى إخراج مسرحية مصرية عصرية، فيزايد على منافسة القوى بميزة استيفاء «الشروط الدراماتيكية». وقد رأينا فى الفصل السابق أن فرح أنطون لم يهدف الى كتابة مسرحية مستوفية «للشروط الدراماتيكية» بل قصد أن يقدم لنا عرضاً مسرحياً، كما يتبين

عباس علام نفسه فى لماحية واضحة. فميزة السبق بمتابعة الأصول الدرامية لا تكسب عباس علام شيئاً ذا بال. وانما الذى يتفوق فيه بالفعل شىء قصد فرح أنطون أن يستغنى عنه كلية أو يتخفف منه وهو الحوادث الميلودرامية أمامه.

فمسرحية: «أسرار القصور» مكتوبة على نهج المسرحية المحكمة، التى تستخدم الإثارة استخداماً واضحاً، وبلا تردد، وتبنى الشخصيات والمشاهد، وتقيم الفصول وتخلق المواجهات بين الأبطال، توسلاً إلى تقديم مشكلة اجتماعية تقديماً زاعقاً، تنطلق فيه الألفاظ الرنانة، وتعربد الشخصيات، وتدوى طلقات المسدسات، ويتحول الشخص من شرير إلى بطل وبالعكس فى ثوان، بينما يظل شخص آخر أسود طول الوقت - من فرط الشر - ويبقى آخر ناصعاً كالنور من شدة ما هو فيه خير.

تلك هى أدوات الميلودراما، وهى متمثلة فى مسرحية عباس علام تمثيلاً كبيراً ولو أن عباس كان بيننا ووافق على تعديل تصنيف مسرحيته من: كوميدى - درام - كما كتب تحت عنوانها - إلى ميلودراما، لاعتمدنا من فورنا مطالبته بعرش المسرح المصرى فى هذا المجال.

ذلك أن «أسرار القصور» هى بالفعل أول مسرحية «مصرية» تستوفى كثيرا من شروط الميلودراما. ونحن خليقون أن نعرف شيئاً واضحاً عن موضوعها واتجاهها، لو علمنا أن المؤلف قد عدل اسمها الى «ملاك وشيطان»، حين دفع بها إلى فرقة عكاشة فمثلتها فى ١٩٢٢.

أما الملاك فهو الفتاة الرقيقة، الطيبة القلب رمز الخير الذى لا يتزعزع ولا يتردد: زينب. فتاة موسرة فى الثامنة عشرة من عمرها، مترببة تربية راقية، كما يصفها المؤلف فى قائمة الشخصيات. وأما الشيطان فهو: سامية، التى تماثل زينب فى العمر (١٧ سنة) وان كانت نقيضتها تماماً فى غير ذلك. فهى مترببة تربية أفرنجية كما يقول علام أيضا. وهى تمثل الشر الذى لا يتزعزع ولا يتردد. أبوها لطيف باشا رجل واسع الثراء كان مدير المديرية، وهو الآن مرشح للوزارة.

وبين الملاك والشيطان يقف حليم. شاب فى الثامنة والعشرين، تربى فى أوروبا تربية عالية، وأن كان يعيبه قلة الحزم وضعف الارادة. يحب حليم هذا ابنة عمه زينب، ويود من صميم قلبه أن يتزوجها. وتبادله الفتاة الحب، وتطمع فى أن يكون رفيق حياتها. غير أن والد حليم العمدة الجاهل عبد الكريم بك، يرى رأياً آخر، فهو يصر على أن يتزوج حليم من سامية ابنة لطيف باشا، فلما يعارض الشاب ويحاج أباه بالحجة المقنعة وراء الحجة، يشرع العمدة فى وجهه سلاحاً رهيباً: إن لم ينفذ مشيئة والده، فأمه طالق بالثلاثة.

ويتزوج حليم من سامية، فتسقيه كئوس العذاب ألوانا تتخذ لها عشيقاً: شابا رقيعاً اسمه عبد العزيز، وتبذر الأموال تبذيراً وتوقع حليم فى ورطات متتالية، وتحمله على التسول من والده الغنى إلى أن يضج هذا ويرفض أن يدفع المزيد. وتتفاقم العلاقة بين حليم وسامية، حين تخرج الأخيرة تحت جنح الظلام لتقابل عشيقها فى شقته وتضبطها الخادمة ستوتة حال خروجها

فتفضى بالأمر إلى سيدتها: زينب، التى تصر على أن تذهب إلى شقة العشيق لتردع سامية، وتحملها على طلب الطلاق من زوجها حليم، حفاظاً على شرفه ودرءاً للفضيحة.

ويعلم حليم بأمر خروج زوجته فى الليل هذا الخروج المشين، فيذهب هو الآخر إلى بيت صديقه وصديق زوجته عبد العزيز، وهنا لك يدور مشهد كبير، من النوع الذى تهفو اليه الميلودراما وتكثر من استخدامه. إن حليم يكبس الشقة، فى وقت تكون فيه كل من زينب وسامية باحدى غرفها، بينما يكون العشيق عبد العزيز خارج الغرفة. وتجد زينب، وقد فاجأها مقدم حليم أن عليها أن تقدم على تضحية كبرى، دفاعا عن شرفه وسعادته معا، فتخرج من الغرفة وتواجه حليم وتتظاهر بأنها عشيقة عبد العزيز، جاءت لتقضى معه ليلة غرام. ويصدق الساذج حليم الكذبة المكشوفة ويصب جام غضبه على زينب المسكينة ويرفع سامية - من فوره - إلى مرتبة الملاك الطاهر، وهو الذى كان - قبل دقائق - قد رتب لها مكانا مناسبا فى أسفل سافلين.

وتنحل عقدة المسرحية من بعد، حين توضع تحت انظار حليم الكليلة رسائل أرسلها العشيق عبد العزيز إلى سامية، واحتفظت بها الخادم الأوربية الفينا فى «السكرتيرة». ويبين لحليم فداحة الخطأ الذى تورط فيه، فيعود من جديد إلى وضع زينب فى مكان الملاك، وينفى سامية إلى بؤرة الشيطان، بينما تمتد يد الميلودراما التى لا تتردد الى سامية فتجعلها تجهض الجنين الذى حملت به من زوجها وبهذا تنقطع العلاقة الفعلية بين الاثنين. ويسمع حليم إلى نصح من خال زينب بأن يطلق سامية. ويعود حليم إلى زينب بعد طول فراق.

✲✲✲

قال عباس علام متفاخرا: إن هذه مسرحية مصرية. غير أن بصمات المسرح الفرنسى واضحة فيها كل الوضوح. فهناك المثلث الفرنسى المعروف والمكون من الزوج والزوجة والعشيق - وعباس علام يتخذه أساساً للمسرحية، ثم يمضى فيمصر الشخصيات الرئيسية فى الأصل الفرنسى، ويضيف إليها شخصيات فرعية من البيئة المصرية مثل: نصوحى بك، خال زينب. ومثل العمدة عبد الكريم بك، ومثل طائفة من الخدم بين مصريين ونوبيين، أبرزهم جميعا، ستوتة مرضعة زينب السابقة، وخادمتها حالا.

وقد دخلت مع الشخصيات المصرية موضوعات ومشاكل مصرية حملتها هذه معها، وكان من أثرها أن تميع البناء الشديد التنسيق الذى تمتاز به المسرحية الفرنسية المحكمة. ذلك أن عباس علام كان يريد أن يضمن لمسرحيته الحسنيين معا: الميلودراما الزاعقة، والمشاهد المخلوقة بقوة وحتمية لتحقق مواجهات كبرى وخطباً رنانة، ودروساً عليا فى الشرف والخلق القويم تستدر تصفيق النظارة، هذا من جهة. ومن جهة أخرى: الكوميديا الهزلية التى طالما سخر منها عباس علام ثم لم يجد - من بعد - مفراً من تقليدها وتضمينها مسرحيته.

وهو نهج استخدمه أيضا محمد تيمور فى مسرحيتيه «العصفور فى القفص» و «عبد

الستار أفندى» اللتين تجمعان بين الهزل والميلودراما الفرنسية، كما سار عليه توفيق الحكيم فى النص الأصلى لمسرحية: «المرأة الجديدة» الذى أخرجه للناس عام ١٩٢٣، وألف فيه كذلك بين الهزل وبين كوميديا الخيانات الغرامية والميلودراما المعروفة فى المسرح الفرنسى.

أما الموضوعات الاجتماعية التى دخلت مسرحية «ملاك وشيطان» مع الشخصيات المصرية فان أبرزها هو الزواج غير المتكافىء، الذى يفرضه العمدة عبد الكريم بك فرضاً على إبنه الضعيف حليم، بقوة السلطان الرهيب الذى كان الرجل المصرى يملكه ولا يزال: القدرة على تحطيم بيت الزوجية فجأة بيمين الطلاق. والمسرحية تنظر - عن طريق هذا الموضوع - إلى مفارقات اجتماعية حادة كانت قائمة فى مجتمع تلك الأيام، ولا يزال بعض من أثرها باقياً الى اليوم.

فمن جهة: هناك الأب الجاهل، شبه الأمى، الذى ينجب ولداً يمنحه أرقى فرص التعليم، ليعود الولد من بعد بعثته الأوروبية وقد تلقى جديداً لا يجد له مقابلاً فى البيئة المصرية، فيحس بشىء من التأزم. وهناك الفتاة المصرية المثرية التى لقنوها فى المدارس الأجنبية أن تحتقر البلد الذى تأكل من خيره، وأن تقفو أثر الخواجات الذين بثوا فيها سطحيات الحضارة الغربية.

وهناك نوع آخر من الفتيات تمثله زينب، تلقى تعليماً راقياً (لا يذكر المؤلف نوعه، ولكنا نفترض أنه تم فى المدارس القومية) ولكنه تلقى أيضاً حب البلد، واحترام تقاليده، وسعى إلى إنشاء ودعم طبقى وسطى تقود البلاد، ولا تتطلع الى الإقطاعيين من أمثال: لطيف باشا.

وهناك الشاب حليم، الذى يرفض العمل الحكومى، ويود أن يعيش من كسبه كمحام، لولا أن زوجته تلجئه - بسرفها - إلى الاعتماد المالى على أبيه.

لحظة حية من تاريخ مصر تسجلها المسرحية، وتصور فيها محاولة الطبقة الوسطى الانسلاخ من الاقطاع والتحرر من وصايته الاجتماعية والاقتصادية معا. وهى محاولة تنجح بعد لأى، وبعد معونة قوية من فن الميلودراما، يلجأ اليه المؤلف لأن الرسالة الاجتماعية التى تحملها المسرحية: رسالة الانسلاخ عن الباشوات لم تكن مقبولة من الجميع آنذاك، بل كانت فى حاجة إلى جرعة مقوية من المؤثرات تستنهض همم كثيرين - بين المتفرجين - كان اعتراضهم الرئيسى على الباشوات أن الوصول إلى مرتبتهم أمر عسير المنال! كما يلجأ اليها ليغطى على عيوب الطبقة الوسطى التى يزعم أن يعرضها أمامنا بوصفها مستودعا لفضائل كثيرة لا تملكها الطبقة الأعلى التى يتولى فضحها.

هذه الجرعة المقوية نجدها مركزة فى الفصلين: الرابع والخامس من «ملاك وشيطان»، حيث الحوادث العنيفة تتلاحق مؤدية الى القمة وما بعدها.

تكبس زينب شقة عبد العزيز، أثناء خلوة هانئة مع سامية. فيدور بين الثلاثة المشهد التالى، وفيه تعتلى زينب منصة الخطابة العالية، وتخاطب الخاطئين بالاحتقار والترفع اللذين

ترى أنهما يستحقانهما:

سامية: زينب!
عبد العزيز: ما هذا؟
زينب: ها أنذا يا سيدى! أنا زينب إبنة عم حليم! إبنة عم صديقك يا سيدى! صديقك الذى نقضت عهده وخنت وده! صديقك الذى وسمت جبينه بميسم العار والفضيحة!
عبد العزيز: عفوا يا حضرة الآنسة! فانك قد أخطأت خطأ كبيراً بدخولك علينا. وهل هذا من الآداب؟
زينب: وهل من الآداب أيها الرجل الوقح أن تغوى النساء؟ هل من الآداب أن تدخل البيوت دخول الذئب حظيرة الغنم ينتقى منها ما يشاء؟ هل من الآداب ان تنتهز فرصة غياب رجل شرفك بصداقته، وأعلى مقامك بصحبته فتسرق زوجته وتنتبذ بها مكاناً منفرداً تتعاطيان فيه كأس غرامكما الفاسد وحبكما الدنىء؟ هل من آداب هذا العصر أن يكون الرجال كالحيوانات يسطو الأخ على أخيه، وينتهك صديق عرض صديقه؟.

سلام على عصر البطولة والشرف! سلام على عصر كان الرجل يهدر فيه دمه فى سبيل الدفاع عن شرف صديقه! سلام على أيام مضت وانقضت! سلام على أيام النخوة والمروءة! سلام على أيام كان فيها الشرف ديناً والضمير حكماً والعرض مقدساً! ولعنة الله على رجال أنت منهم! لعنة الله على رجال ضاعت بينهم المروءة وفقدت الشهامة.

عبد العزيز: سيدتى الانسة!
زينب: أتستطيع أن ترفع عينيك فى عينى أيضاً؟ أأنت رجل؟ أتجول فى عروقك دماء الشهامة؟ أفى وجهك حياء؟ أفى قلبك شرف؟
عبد العزيز: (محتداً) أوه، يا حضرة الآنسة!
زينب: إخرس ولا تتكلم. (يسكت)
زينب: (للسامية) وأنت أيتها الزوجة المجرمة. كيف تركت بيتك الآن؟ كيف خرجت فى هذا الليل البهيم متسترة لتواصلى رجلاً سافلاً دنيئاً مثل هذا الرجل؟
عبد العزيز: إنك ستضطريننى يا سيدتى إلى عدم احترامك. (يهجم عليها)
زينب: وانت ستضطرنى يا سيدى إلى هذا. (تصفعه على صدغه. يتقهقر خطوتين). تقدم. تقدم نحوى لترى ما أفعل!
عبد العزيز: (وصوته يرتعش) إنى أكتفى بقولى إنك عديمة الذوق والإحساس.
زينب: عديمة الذوق! أجل. فقد كان يجب أن أقوم على خدمتكما! (تمسك زجاجة الخمر) أخمر؟ أخمر أيضا؟ تتعاطين المسكر يا سامية؟ أنظرى ايتها المسكينة فى أية هاوية من العار سقطت؟ وفى أية حمأة من الرجس والدناسة نزلت؟
سامية: (ووجهها إلى الأرض) والآن؟
زينب: والآن فأنت تعلمين مصيرك. وأنه لم يبق بيننا وبينك رابطة غير اللعن الأبدى

يسقط على رأسك كلما ذكرناك. عليك أن تخرجى من هنا إلى بيت أبيك رأساً. فإذا عاد زوجك سأخبره بأنك ذهبت إلى هناك. وعليك أنت تدبير أمرك لتحصلى منه على الطلاق. أما أنا فلن أبوح بشىء مما حصل. وكيف أبوح وهو إذا علم بخيانتك وغدرك قتلك وقتل شريكك ثم قتل نفسه؟

غير أن هذا المشروع التسترى لا يقدر له أن يخرج إلى النور فان حليم ما يلبث أن يفاجىء الجميع بمقدمه:

عبد العزيز: من هذا؟ حليم أفندى؟ أهلاً وسهلاً بك أيها الصديق! (يمد يده لمصافحة حليم)

حليم: (لا يصافحه وينظر اليه باحتقار) أريد أن أدخل عندك.

عبد العزيز: هل حدثت لك مصيبة يا أخى؟

حليم: (بسخط) ألا تزال تنادينى بيا أخى؟ أفسح لى طريقاً فإنى أريد الدخول فى هذه الغرفة.

عبد العزيز: ولماذا؟

حليم: (ضاحكاً ضحكة سوداء) ألست أخاك؟

عبد العزيز: إنه عندى... صديقة أيها الأخ.. فهل تقبل إهانتى بدخولك عليها؟

حليم: (محتداً سخطاً) صديقة يا خائن؟ إفتح الباب وإلا قتلتك بهذا المسدس. كما أقتل كلبا (يحاول الهجوم).

عبد العزيز: (ممانعاً) أذكر يا حليم أن معى مسدساً مثل مسدسك (يخرج من جيبه مسدساً).

حليم: إذن فليقتل الغالب منا أخاه (يشهر كل منهما مسدسه فى وجه الآخر).

وبهذا تنزلق الأمور إلى طريق مسدود، نهايته - لا مفر - الدم المراق - وهو ما لا يرغب فيه مؤلف قصد أن يجمع بين الميلودراما والكوميديا - فتتقدم زينب تحمل شرفها بين يديها وتلقى به على مذبح حبها لحليم:

حليم: لقد نفد صبرى ولا أستطيع البقاء على هذه الحال. دعنى أدخل (يدفع عبد العزيز بعنف فيلقبه على الأرض ثم يقتحم الغرفة فتفتح زينب الباب وتخرج)

زينب: ماذا جرى؟

حليم: (متقهقرا الى الوراء) زينب..؟ انت زينب؟ أنت؟

زينب: نعم. واآسفاه!

حليم: (وصوته يرتعش) وأين سامية؟

زينب: ذهبت إلى بيت أبيها.

حليم: وأنت ماذا تفعلين هنا؟

زينب: (وهى لا تقوى على النطق. تغطى عينيها بيديها) فكر أنت. لماذا تأتى فتاة مثلى وفى منتصف الليل إلى بيت شاب غريب! (تكاد تقع فتستند).

حليم: (باشمئزاز) ويحك يا قليلة الحياء أتجسرين على الاعتراف بجرمك بكل نذالة؟ الا تعرفين من اتهمت أنا؟ لقد اتهمت زوجتى. زوجتى منبع الفضائل. زوجتى ملك الطهارة. زوجتى ربة الصون والعفاف زوجتى أشرف مخلوق على الأرض. اتهمتها من أجل عهارتك وبغائك.

ويسأل خال زينب - الذى رافق حليم هذه الكبسة - البطل الثائر مع من يتحدث:

حليم: (باشمئزاز) هى «الآنسة» زينب يابك.

نصوحى بك: إبنة عمك؟

حليم: (بنفور) إبنة عمى أنا؟ لا. لا. براء أنا منها إلى يوم القيامة (يخرج).

وبهذا يسدل الستار على الفصل الرابع، وقد تعرت الطبقة العليا وفضحت تماماً. فهذه ممثلتها قد ضبطت فى منزل السوء، ووضح لنا جميعاً إلى أى مدى تستطيع هذه الطبقة أن تذهب فى انحلالها. وإذا كانت سامية قد أفلتت من الفضيحة، فإن هذه لنجاة مؤقتة، وهى - على كل حال - قد نجحت بفضل تضحية كبرى أقدمت عليها واحدة من بنات الطبقة الوسطى. وسيتولى الفصل التالى (الخامس والأخير) تصحيح الوضع، فيجلب معه فضيحة سامية مؤكدة ومثبتة ويخرج بطل المسرحية حليم وقد تلقى درساً ينبغى الا ينساه وهو: ألا يتطلع إلى من هم أعلى منه مركزاً فى الهيئة الاجتماعية، لأن المجال المشروع والسعيد والفاضل - معاً - لحركته هو الطبقة الوسطى.

هذا الدرس الاجتماعى نستنبطه نحن استنباطاً، ولا تلح المسرحية عليه، فهى مشغولة - فى الأساس - بتصوير فضائل الطبقة الوسطى، وبتحذيرها مما يقع فى طريقها من عقبات وشراك. ومن ثم يستخدم عباس علام الميلودراما ليغطى على عيب واضح من عيوب الطبقة الوسطى وهو الانتهازية والتخاذل والخنوع بازاء الطبقة العليا. وكلها مظاهر من عدم الثورية فى النظرة.

✲✲✲

إلى جانب الميلودراما فى «ملاك وشيطان» نجد قدراً لا بأس به من الكوميديا الهزلية، قصد به عباس علام إلى التخفيف من حرارة الميلودراما على جمهوره - ربما - ورمى من ورائه إلى ضمان جمهور أكبر لمسرحيته.

ويبدو أنه قد زاد من حجم الكوميديا فى عمله. حين عرضت له فرصة لتعديل المسرحية، وتحويل الحوار فيها من الفصحى الشاملة إلى فصحى يتحدث بها المثقفون الأغنياء ودارجة ينطق بها الجهلة وأبناء الشعب، وذلك إبان تقديمه المسرحية لفرقة عكاشة التى مثلتها فى نصها المعدل عام ١٩٢٢.

كانت هذه سنوات النجاح الواسع لشخصيتى «بربرى مصر الوحيد عثمان عبد الباسط» التى كان يقدمها الكسار، وكشكش بك عمدة كفر البلاص، التى كان يقدمها الريحانى وكان كل من عباس علام، ومحمد تيمور قد سخر من هذا النجاح، وشجبه، وعده ظاهرة تأخر، فلم يقلل هذا كله من ذلك النجاح، ولم يفت فى عضد أصحابه، ومن ثم سارع محمد تيمور وعباس علام إلى ملاقاة الخصم فى منتصف الطريق واستخدما بعضاً من سلاحه لعله يضمن لهما نجاحاً كنجاحه، دون أن يفقدهما الرسالة الاجتماعية التى كانا يحرصان على تحميلها أعمالهما المسرحية.

لذلك حرص عباس علام على أن يضمن الفصل الثانى من مسرحيته مشهداً طويلاً تدور فيه الأحداث بين العمدة عبد الكريم بك، وهو شبيه واضح لعمدة كفر البلاص، وبين النوبى عثمان، وهو بالطبع نظير متعمد لبربرى مصر الوحيد.

وكان عبد الكريم بك قد جاء يزور ابنه حليم فى قصره بالقاهرة، بعد أن تزوج بابنة لطيف باشا. جاء العمدة ومعه تابع اسمه حسن، يشبه أيضا زعرب، تابع كشكش بك، فقوبل مقابلة لم يكن ينتظرها. استوقفه الخدم وأخذوا يستجوبونه:

عثمان: استنى أندك يا شيه. آيز ايه؟
عبد الكريم بك: عايز اخش لسيدك.
عثمان: سيدى البيه؟
عبد الكريم بك: أيوه سيدك البيه. ابنى.
عثمان: (مندهشا) هدرتك أبو سيدى؟
عبد الكريم بك: آه. حضرتى أبو سيدك. مش مالى عينك ولا ايه؟

ويدخل عبد الكريم بك، ويصر على أن يدخل معه تابعه حسن، فلاح يلبس لبدة بيضاء وحذاء أصفر وجلباباً من التيل أسمر، ويحمل على رأسه قفص فراخ وعلى كتفه خرجاً. فيضع أشياءه هذه على كرسى ثمين ومنضدة غالية. بين احتجاج غير مجد من البربرى عثمان.

ويتبين العمدة انه لن يسمح له برؤية ابنه قبل أن «يبرز الكارت فيزيت» الخاص به. ويسأله خادم نوبى آخر اسمه عبد الله:

عبد الله: فيه مع جنابك كرت فيزيت باسمك يا سى الشيخ؟
عبد الكريم بك: يظهر انك مجنون! وده ايه الكرت وزيت ده الآخر؟ هو احنا فى عيد عشان اشتال الكرت وزيت فى جيبى والا ايه؟

ويتعذر التفاهم مع العمدة وتابعه المستفز، فيدخل الخادمان ليعودا ومعهما الوصيفة الأجنبية لسامية، فتكون فرصة للخبطة اللغوية المألوفة فى مسرحيات الفرانكو أراب:

الفينا: Qu'est ce que vous voulez, monsieur?

عبد الكريم بك: بتؤول ايه البتاعه دى؟
عبد الله: دى ما يعرفش أفرنجى. كلميه عربى.
الفينا: من فضلك يا خواجة؟
عبد الكريم بك: خواجة؟ والعمة اللى على دماغى دى أوديها فين؟
الفينا: مش تتف على الأرض.
عبد الكريم بك: على راسى يا مدام.
الفينا: مغتاظة: أوه.. مدام؟ أنا مش مدام.
عبد الكريم بك: ودى ايه الشبكة السودة دى! أمال حضرتك خواجة؟
الفينا: أنا مدموازيل.
عبد الكريم بك: مزمازيل. طيب يا مدام مزمازيل.
الفينا: (تقاطعه) أوه، couchon
عبد الكريم بك: يا ست كوشون أنا عايز..
الفينا: أوه. ازاى انت بتؤول كده؟
عبد الكريم بك: احترنا يا بخره نوبوسك منين. اما ده كان يوم مأندل اللى جيت فيه مصر لابنى.

فهذا هو العمدة المحترم، أسد القرية، الذى يحكم على آلاف مثل الخدم الذين منعوه من الدخول، ها هو ذا يخرج من داره فيقل مقداره، وينال من الإهانات ما يبعث على الضحك منه. نفس موقف عمدة كفر البلاص تمام.

وكما يورد العمدة الفكاهة إلى المسرحية فى هذا المشهد يجلبها كذلك فى مشهد سابق - (الفصل الأول) - يلقى فيه ابنه حليم ويفاوضه فى شأن الزواج من سامية، لإرهاب الحكام، وإغاظه الاعادى فتحدث مفارقة مضحكة بين عقليتين متباينتين. كذلك ينهى العمدة المسرحية بضحكة لطيفة، غير مقصودة.

تطلب إليه زينب - بعد ما عانته هى وحليم من شقاء بسبب يمين الطلاق الحاضرة دائماً على لسان العمدة - تطلب إليه ألا يجعل الطلاق عرضة لإيمانه بعد الآن:

عبد الكريم بك: (بعد أن يجيل نظره فى الموجودين) بأى أنتم عايزين انى ماعدتش أحلف بالطلاق؟
الجميع: (بنفس واحد) نعم!
عبد الكريم بك: أأول لكم ايه؟ ان حلفت بالطلاء مرة ثانية.. تكون مراتى طالأة بالثلاثة!

❋❋❋

كما قلت آنفاً، يتحسس عباس علام طريقه نحو مسرحية مصرية، مستعينا ببناء المسرحية المحكمة الفرنسية وببعض شخصياتها ومواقفها، بعد أن يدخل عليها شخصيات ومشاهد من أمثال ما أثبت بعضاً منه فيما سبق. وفى خلال هذا يصارع فن علام بعضاً مما ترسب فى الوجدان القومى من أشكال أدبية، مثل المقالة الاجتماعية الوعظية، الحافلة بالإطناب الرنانة بالكلمات الضخمة والمترادفات. ومثل المقالة الفنية الهجائية، يقحمها الكاتب على مسرحيته لأنه يريد أن يبث جمهوره أفكاراً بذاتها تلح عليه هو، وإن لم تلح على شخصياته. تسأل سامية دون مناسبة معقولة.

سامية: ما هى أخبار التياترات؟

عبد العزيز: فشل فى فشل.

سامية: كيف!

عبد العزيز: أجواق التمثيل بعدد أصابع اليدين، ولكن الملاعب واحد. واحد لاغير!

حليم: هذا لا يضايقنى أكثر من اجماعها كلها على روايات مخصوصة تمثلها كلما سنحت الفرصة. فى الأسبوع الماضى كنت بالاسكندرية وتصادف وجود ثلاثة أجواق من الأجواق الكبرى هناك. طلبت بروجراماتها لأصمم على الذهاب إلى واحد منها فوجدت الثلاثة أجواق تمثل رواية واحدة! والرواية فى حد ذاتها لا تساوى اهتمام أى فرد.

سامية: انى لا أعبأ بهذه الأجواق ولايلذ لى إلا التفرج على النوع الجديد.

عبد العزيز: ألعلك تعنين هذا الذى يدعونه الفودفيل؟

سامية: ليس كل الفودفيل. بل الفرانكو آراب؟

حليم: أعوذ بالله! انت تؤمنين هذه التياترات؟

سامية: ولم لا؟

حليم: انى أعد مجرد وجودها هنا والإعلان عنها وصمة عار فى أخلاق البلد!

من أجل هذا الرأى الأخير، الذى يمثل عقيدة واضحة لدى عباس علام ذاته، أقحم الكاتب هذه المناقشة الفنية على جسم مسرحيته وفى موقف لا يحتمل كثيراً أمثال هذا النقاش. فقد كان عبد العزيز قد جاء ليزور صديقه فى الظاهر وليرتبط مع سامية بموعد غرامى فى الحقيقة. وفضلاً عن هذا فما عبد العزيز بالرجل الذى يهمه أمر المسرح الجاد.

ومع هذا، ولأن عباس علام يريد أيضاً أن يتحدث عن موضوع آخر يهمه هو وحده - دون شخصيات مسرحيته - فانه يجعل عبد العزيز هذا يستطرد هكذا.

عبد العزيز:.. رواية الليلة فى الاوبرا من الروايات النادرة المثال.

حليم: وما هى؟

عبد العزيز: عبد الرحمن الثالث!

سامية: من هو عبد الرحمن الثالث؟

عبد العزيز: الأمير الأندلسى المشهور الذى أحيا مجد العرب هناك. وضحى ابنه فى

سبيل الوطن!

سامية: مجد العرب! انت مضحك أيضا يا عبد العزيز بك! اسمع يا حليم. ما رأى أساتذة أوروبا فى مجد العرب؟

حليم: (لعبد العزيز) اعذرها فهى قد تربت فى مدارس أجنبية ذات صبغة مخصوصة.

سامية: بل قل اننى قد تلقيت العلم الصحيح على قوم لا يخشون فى الحق لومة لائم.

وهكذا تتطور المقالة الفنية الهجائية إلى مناظرة اجتماعية - ولو قصيرة - بين حليم الذى يؤمن بمجد العرب وسامية التى لا ترى لغير الافرنج مجدا.

وجدير بالذكر أن نسخة التمثيل التى أنقل عنها هذه المشاهد (وتاريخ اعتمادها رقابيا هو: ١١ أغسطس ١٩٢٥) تستبعد المقالة والمناظرة معاً، لظاهر نبوهما عن الموقف.

❊❊❊

قال الأستاذ صلاح الدين كامل فى كتابه: «عباس علام، الكاتب المسرحى[1]»، «يكفى عباس علام فخراً أن يقدم للمسرح المصرى الناشىء، فى هذه السن المبكرة[2] مسرحية محكمة البناء، مكتملة العناصر الفنية.. فى البدء والختام، العقدة والحل، الدخول والخروج إلى خشبة المسرح، والحوار القوى الرشيق».

وهذه المزايا موجودة فى المسرحية بالفعل، استجلاباً من المسرح الفرنسى. ولكن يبقى لعباس علام فضل التمصير الظاهر، المقنع الى حد معقول. ويزيد على هذا ما أضافه على سبيل الكوميديا من شخصيات ومواقف أبرزها العمدة والخادمة ستوتة.

غير أن مسرحية: «ملاك وشيطان» تبدو لقارئها أو المتفرج عليها شيئاً مصنوعاً ومهندساً، بحيث يوفر مواقف قوية، وأدوار تجود لدى التمثيل - ما يسميه النقاد: «قطعة مسرحية جيدة». وتزداد هذه الحقيقة تأكداً لدى مقارنة المسرحية بمسرحية فرح أنطون: «مصر الجديدة ومصر القديمة». هذه المسرحية الأخيرة، برغم تأثرها الواضح بالأدب الفرنسى - وأدب زولا على وجه التحديد - تعطى شعوراً قوياً بأنها حقيقة واقعة، نبتت من أرض مصر وحملت كثيراً من سماتها. بينما تظل «ملاك وشيطان» فى اعتبارنا تمصيراً جيداً لمسرحية محكمة الصنع استوردها عباس علام، ليضع أمام المسرح المصرى الناشىء نموذجاً جيداً من نماذج الكتابة الميلودرامية.

❊❊❊

---

(١) سبق ذكره. (٢) كان عباس علام فى الثالثة والعشرين من عمره حين قدمت المسرحية للمرة الأولى عام ١٩١٥.

الفصل الخامس

«الهاوية»
وأزمة الاقطاع المصري

فى مسرحية: «الهاوية» التى كتبها محمد تيمور، وخرجت للناس عام ١٩٢١، نجد أنفسنا مرة أخرى مع شخصية الوارث المتلاف. انه فى هذه المرة اقطاعى شاب اسمه أمين بك، ورث ملكيات زراعية كبيرة فى أبو حماد وشبين الكوم، ثم استند إليها ليؤكد ذاته من كل سبيل، ويمارس ما يعتقد أنه مضمون الحرية ومظهرها معا. فهو ينفق عن سعة على ملذاته: شم الكوكايين والشرب، والخلان، والعشيقات. وهو يعلن أنه لا أمه ولا خاله لهما أدنى حق فى التدخل فى شئونه، أو حتى مجرد نصحه. وهو ينتقى زوجته بنفسه، ويرفض كل الرفض أن ترشح له أمه عروساً غيرها، فتوافق الأم، على كره منها - على زواجه من أمرأة عصرية «خارجة»! وهو لا يكتفى بهذا كله، وإنما يمضى فيقدم زوجته إلى أصدقائه الشبان، ولا يرى فى هذا الأمر أى غضاضة، رغم احتجاج قوى من الأم والخال معا.

فهو إذن الوارث المتلاف المقتنع بدوره، الذى يمارس هذا الدور بلا تردد أو ندم. وهو يمضى فى طريقه إلى نهايته المحتومة، لا تنقذه منها توبة مفاجئة ولا بطولات غير معقولة تعيد إليه الثروة والمركز الاجتماعى، كما حدث قبل أكثر من ربع قرن.

وأمين بك - لهذا السبب - أكثر اقناعا بكثير من سلفه. فهو ليس مجرد وارث متلاف خارج مؤقتا عن مواضعات المجتمع بل ان له بعضا من قضية يقيمها ضد الطبقة التى ينتمى إليها: فهو متمرد على هذه الطبقة، لأنها طبقة منافقة وغير منطقية، حتى مع نفسها، ففى الوقت الذى يقوم فيه وجودها نفسه على الثروة بلا عمل، تحرم عليه هو أن يتمتع بالثروة والبطالة. وبينما يرى أمين بك أن الميزة الحقيقية للثروة هى ما تتيحه للمرء من حرية لأن يفعل

ما يشاء، تصادر هذه الطبقة الحرية المطلقة التى يهفو إليها.

ثم أنها طبقة متخلفة فى جوهرها، أسيرة عدد كبير من القيود. وهى لهذا تحرم أفرادها من ميزة العصرية، التى يتطلع إليها أمين بك كى يبدو لنفسه وللعالم أجمع إبناً حقيقياً من أبناء العصر. والمشهد التالى يبين جوهر الخلاف بين أمين بك والطبقة الإقطاعية التى خرج منها: هذا يسرى باشا خال أمين بك قد ضبط متلبساً بتقديم زوجته رتيبة: إلى أصدقائه. وفى هذا فى رأى الخال – ما فيه من خرق لا يغتفر لتقاليد الحجاب وأصول السلوك الطيب:

يسرى: (يقترب ويمسك زيق جاكتة أمين بيده ويهزه) مش عيب اللى حصل؟
أمين: (غاضباً) يعنى ايه؟
يسرى: المسألة مش عاوزة شرح يا أمين. مش عيب اللى جرى؟
أمين: أنا حر فى بيتى.
يسرى: الحرية لها حدود يا أمين.
أمين: قلت لك أنا حر فى بيتى. ومافيش حد له كلمة هنا غيرى.
يسرى: حتى فى المسائل دى؟
أمين: يعنى ايه المسائل دى. هو أنا ارتكبت جناية؟ قلت لك أنا حر فى بيتى ومش عاوز حد يكون له كلمة هنا غيرى.
يسرى: (غاضباً) سبحان الله العظيم. ماكانش ناقص إلا اللى عملته ازاى تسمح انك تبين مراتك على ناس زى دول؟
أمين: دول أصحابى.
يسرى: (يشتد غضبه) أصحابك؟ (يضحك ضحكة سخرية) أصحاب السكر والسهر والخمرة والنسوان والكوكايين. ناس ما فيهمش خير لا لنفسهم ولا أهلهم ولا بلادهم. ناس ما يعرفوش حد الا عشان ينهبوه وياخدوا الفلوس اللى معاه. ناس زى قلتهم. موتهم أحسن من حياتهم. هم دول أصحابك اللى بتشق فيهم وتبين الست بتاعتك عليهم؟ هم دول اللى بتسميهم أصحاب؟ يا خسارة. يا ميت خسارة عليك.
أمين: (محتداً وصارخاً) قلت لك أنا حر فى بيتى. قلت لك أنا حر فى بيتى.
يسرى: (محتداً أيضاً) عارف انك حر مش فى بيتك بس. لا، وفى أطيانك كمان. عارف ان عزبة أبو حماد بكرة حتنباع فى المزاد عشان ما انت حر فى بيتك. عارف انك كل ليلة ملقح فى القهاوى والخمامير عشان ما انت حر فى بيتك. عارف انك...
أمين: (محتداً) سبحان الله العظيم. وبعدين يعنى. عاوز تدينى درس فى علم الأخلاق؟ مستغنى عنه يا سيدى. سامع؟ مستغنى. مستغنى عن كل كلمة تطلع من بقك. انا سكرى وحشاش، ومنزولجى وأكبر شمام مخلوق على وجه البسيطة. وبتاع نسوان كمان. وقمارتى وكل مصيبة فى. عاوز منى ايه بعد كده، ما تقول عاوز منى ايه؟
يسرى: مانيش عاوز منك حاجة. لكن عاوز أقول لك آخر نصيحة، وهى أنك طول ما أنت ماشى فى السكة دى، فاعرف ان هى السكة اللى تودى ولا ترجعش. بكرة تخسر

فلوسك وأطيانك وأصحابك ومقامك واسمح لى انى أقولك كمان وشرفك.

غير أن أمين. يعرف هذا كله، ولا يبالى به مصيراً، إن فى أعماقه سخطاً شديداً على طبقته هو الذى يولد فيه كل هذا الاستهتار. وعبثاً يحاول يسرى باشا أن يثنيه عن طريقه الذى يسير فيه غير متبصر. عبثاً يستخدم أمه وسيلة لتحنان قلبه:

يسرى: أمك يا أمين. أمك. عشان خاطر أمك ارجع عن السكة اللى انت ماشى فيها. عيب يا أمين. عيب عليك تسبب فى تعاسة أمك. فى موتها.
أمين: أنا مابحش حد عن الموت. اللى عاوز يموت يموت.

ونعرف سر هذا الرد القاسى حقاً فى مشهد تال، حين يكتشف أمين أن يسرى لم يأته ناصحاً من تلقاء نفسه، وانما جاء برجاء من الوالدة. وهو حاقد على الوالدة لأنها ترفض أن تعترف بأنه قد بلغ سن الرشد.

أمين: (مؤنباً) كويس خالص يا نينتى، يعنى سعادة الباشا ماجاش ينصحنى من نفسه، سعادتك اللى بعتهولى عشان ينصحنى. كويس خالص. ما هو انا لسه فى عينك طفل صغير بترضعيه. قوليلى امال امتى رايح احبى.

فهى اذن مشكلة الحرية وحدودها فى إطار الطبقة الإقطاعية وما تعكسه من علاقات متأزمة بين الآباء والأبناء وهى مشكلة سبق لمحمد تيمور أن عالجها فى مسرحية: «عصفور فى القفص»، حين صور الشاب حسن الزفتاوى فى صورة الساخط الضعيف، يرتجف فرقاً أمام استبداد أبيه محمد باشا الزفتاوى، الذى يصادر حريات ابنه، ويتدخل فى كل شئونه، ويعترض على ما يمليه عليه قلبه من رغبات، ثم ينتهى به الأمر الى طرد الولد طرداً من البيت ومعه الفتاة التى مال إليها فؤاده:

الباشا: (محتداً جداً) أطلع بره انت وهيه. اطلع أحسن والله بعدين أخسف بكم الأرض. يالله بره حالا.
أمين بك: ينتقم لسلفه محمود من هذه الطردة الذليلة، فيصيح وقد استبد به الغضب والهياج الذى يثيره ادمان الكوكايين.
أمين: ياللا. إطلع بره انت وهيه. بره الباب مفتوح أهوه. قلت لكم عاوز أقعد لوحدى. مش عاوز حد يقعد معايه. بره. بره. اطلعوا بره.

ويزيد من وضوح قضية أمين ضد طبقته، أنه غير مخدوع بما يظهره خاله من نبل وشهامة بين الحين والحين. انهما نبل وشهامة مريبان. حين عرض أمين عزبة أبو حماد للبيع تقدم الخال شاريا كى تبقى الأرض فى الأسرة، ووعد بأن يسترد ما دفع مما تغله الأرض من إيراد، حتى إذا استوفى الثمن، أعاد الأرض لابن أخته. وهو اليوم يقدم العرض ذاته، بعد أن أعلن أمين أنه سيبيع عزبة شبين الكوم (ثلثمائة فدان) لصديقه شفيق، بسعر الفدان خمسون جنيها. وهى بيعة وكس.

يسرى: أنا مستعد اشترى منك العزبة بسعر الفدان ميت جنيه.
أمين: (يضحك ساخراً) هاها هاها. شيء غريب خالص. شيء مدهش.
يسرى: بتضحك ليه؟ أديك بقى لك مرتين بتضحك من غير سبب.
أمين: (ضاحكاً) معلوم لازم أضحك. وأنا لازم أضحك. لحد ما انفلق من الضحك. أما صحيح شيء مدهش خالص يا خالى. (يضحك ساخراً) شيء مدهش. شيء مدهش جدا.
يسرى: أنت بتهزأنا ولا ايه؟
حكمت: عيب يا أمين.
أمين: ما تأخذنيش يا خالى لانه أحيانا الواحد يشوف حاجات مضحكة للغاية يقوم ما يقدرش يحوش نفسه من الضحك!
يسرى: يعنى ماشفتش حاجة تستوجب الضحك.
أمين: ماضحكش ازاى يا خالى لما أشوف انك مستعد تشترى عزبة ٣٠٠ فدان بسعر الفدان ميت جنيه. يعنى مستعد تدفع ٣٠,٠٠٠ جنيه عن طيبة خاطر عشان تضم العزبة لأطيانك. أما عشان ما تسلف ابن اختك ألف وخمسمية جنيه شايفك كده مندهش وعمال تقول (يقلده) ألف وخمسمية جنيه؟ ده شيء كتير خالص. (يشير لجيبه) هو الجيب ده مش هو اللى حتدخل فيه الثلاثين ألف جنيه أو الألف وخمسمائة جنيه؟

ويدفع الخال بأن المسألة تختلف فى شأنى القرض والبيع: إن الألف والخمسمائة جنيه سوف تضيع من أمين فى ليلة، وتضيع على الخال وابن الأخت معا. أما البيع فيضمن أن تظل الأرض فى الأسرة، ثم يستطيع الخال من بعد أن يردها لصاحبها يوماً ما.

ولكن أمين يرفض هذا المنطق الذى يراه مرواغاً ومنافقاً:

أمين: بس يا خالى بس. انا مش عيل صغير. تأكد انى أفهم كل حاجة. قال حترد لى عزبة أبو الأحمر. هو ده كلام يدخل على؟ وسعادتك اشتريت عزبة أبو الأحمر، وعاوز تشترى عزبة شبين الكوم عشان نفسك وعشان أولادك...

ومادام الأمر كذلك. مادام الخال لا يسعى إلا لمصلحته هو، فأى بأس فى أن يبيع أمين الأرض لمن يشاء من أصدقائه؟ وما الذى يحفزه إلى تفضيل خاله على الغريب مادام أكذوبة تختفى وراءها مصلحة الفرد؟

✲✲✲

على أن «الهاوية» لا تطرح قضية حرية أمين وحده، وانما هى تناقش أيضاً حرية المرأة، وإلى أى مدى يسمح لهذه الحرية بأن تصل.

إن أمين يتخذ من زوجته موقفاً عصرياً حقاً. فهو يصر أولاً على أن يختارها بنفسه، ولا يختارها له أحد. وهو يقدمها لأصحابه، اقتناعاً منه بأن هذا شيء طبيعى، وأن هؤلاء الصحاب

سوف يقدمونه هو لزوجاتهم، متى تزوجوا.

وواضح أن أمين يحب زوجته حقاً، رغم النقد الظاهر والخفى الذى يوجهه اليها كل من الام حكمت والخال يسرى. يدل على هذا الحب المشهد العذب التالى، الذى يدور بين أمين ورتيبة. رتيبة تصر على أن تقرأ لتنسى أزمة حادة تعرضت لها من قليل، وأمين يصر على أن تصغى اليه:

أمين: يعنى بتسوقى الدلال عليه والا ايه؟
رتيبة: (تستمر فى المطالعة ولا ترد عليه).
أمين: مش عاوزى تردى عليه؟
رتيبة: (تستمر فى المطالعة).
أمين: (يأتى من خلفها ويضع يده تحت رقبتها ويداعبها) مش عاوزة تردى والا ايه؟
رتيبة: (تهم واقفة) يا سلام منك يا أمين. بقولك راسى بتوجعنى وعاوزة أقعد لوحدى. مش فاهمة ليه عاوز تضايقنى زيادة.
أمين: أما أنا ما شفتك فى الحالة دى ابدا يا رتيبة.
رتيبة: طيب واعمل ايه بقى؟ أعصابى متهيجة النهاردة.
أمين: ادينى بوسه وانا أسيبك فى حالك.
رتيبة: شوف أنا أقول ايه وهو يقول ايه!
أمين: يعنى مش حتدينى بوسة؟
رتيبة: لا، يا سيدى مش حديك بوسه.
أمين: بعدين أخذها بالغصب.
رتيبة: وبعدها لك يا أمين. يعنى لازم تسوق الرذالة.
أمين: (يقترب منها) رذالة؟ بقم بوستين يا حبيبتى اللى حاخدهم.
رتيبة: (تهرب منه) أوعى يا أخى.
أمين: لازم أخدهم. (يهجم عليها).
رتيبة: (تهرب منه وتقف خلف كرسى يفصلها عنه) ما انتش واخد ولا بوسة.
أمين: (يجرى وراءها) لازم أبوسك.
رتيبة: (تجرى وراء كرسى آخر) مانتش بايسنى.
أمين: احنا حنلعب النطة ولا ايه؟ (يجرى وراءها) لازم أبوسك.

مشهد عذب ومؤثر. يهب كالنسمة الرخية ليلطف من حرارة ما سبقه من أحداث. فقد كانت رتيبة قد ذهبت لتلقى - فى السر - شفيق صديق زوجها. بعد أن ظل هذا شهوراً طويلة يلقى فى أذنيها الكلام الساحر، ويدق باب قلبها الذى ظل شاغراً بعد الزواج، لأن أمين مشغول عنه فى سهر الليالى مع الخلان والغزلان.

ذهبت رتيبة إلى ميعادها الغرامى مع شفيق، وهناك ضبطها مجدى الصديق الآخر لأمين،

وهو انسان صفيق، ثرثار، لا ضمير له. هذا هو سبب صداع رتيبة. وهو سبب لا يعلم بأمره أمين – طبعا. ويزيد فى عذوبة المشهد، أن رتيبة تكاد تنسى قرب آخره، ما مر بها من حوادث محطمة للأعصاب. بل هى تنسى فعلتها الشنيعة وتستجيب لما يبديه زوجها من حب، ويظهر لنا – للحظات – معدن العلاقة الهنية التى كان من الممكن أن تقوم بين الزوجين لو استقامت الأمور. ثم تهب عاصفة قوية تطيح بهذا النبت البرىء الذى نجم بين الزوجين. تظهر الحقيقة – بكل بشاعتها – للزوج، وحين يحتج عليها تضعه الزوجة أمام المرآة، وتريه نفسه.

وكان أمين قد لوى يد رتيبة قبل دقائق وأوقعها على الأرض وسألها السؤال الهائل، الذى يفغر فاه دائما، أمام كل زوج يتبين أخيرا انه كان مخدوعاً فى زوجته:

أمين: ... كنت فين امبارح؟
رتيبة: (بألم ورباطة جاش وغضب) عاوز تعرف كنت فين امبارح؟
أمين: أيوه قولى (مستمراً فى مسك يدها).
رتيبة: كنت عند اللى كنت عنده انت امبارح. كنت فى المترح اللى كنت فيه وانت سكران مش عارف تتكلم.
أمين: (يترك يدها ويصرخ) آه كنت عند شفيق! كنت بتخنينى؟
رتيبة: (تهم واقفة) أيوه كنت عند شفيق. ولكن الحمد لله ما خنتكش معاه.
أمين: (فى حالة هياج شديد يهجم عليها رافعاً يده ليضربها) آه يا خاينة يا شرموطة.
رتيبة: (تتقدم اليه خطوة فلا يجسر أن يضربها بل ينزل يده ويقف حائراً) نزل أيدك أنا مش خدامتك. أنا مش خدامتك عشان تضربنى. ما شاء الله! صحيح بتعرف تدافع عن شرفك عاوز تضربنى يا بيه عشان انى كنت حخونك؟ منتش عارف ليه كنت حخونك؟ لو كان عندك حبه من العقل كنت عذرتنى على اللى كنت حاعمله.
أمين: (بهيجان وارتعاش) أعذرك؟ اعذرك أزاى؟
رتيبة: معلوم تعذرنى.
أمين: (ضاحكاً ضحكة سخرية) هاهاها. اعذرك؟ اعذرك؟ يظهر انك عاوزة تبرئى نفسك من الذنب اللى ارتكبتيه.
رتيبة: ما تخافش. انا معترفة بأنى أرتكبت جريمة استحق عليها الموت.. لكن اعرف أنى مانيش أنا المجرمة لوحدى. فيه شخص تانى كان حيدفعنى بأديه للهوة العميقة اللى كنت رايحة أقع فيها.
أمين (مرتعشاً) أنا. أنا. كلام فارغ. كلام فارغ. مجنونة مجنونة.
رتيبة: أظنك تنسى الليالى اللى كنت تسهرها بره؟ أظنك تنسى الليالى اللى كنت تجيلى فيها فى الفجر وأنت سكران مش عارف تنطق كلمة واحدة؟ أظنك تنسى لما كنت تقولى وانت بتضحك أنا خسرت مية جنيه فى القمار؟ أظنك تنسى انك ما كنتش تقضى معاية فى الأربعة وعشرين ساعة ثلاث أربع ساعات؟ أظنك تنسى الجوابات الخصوصية اللى كانت تجيلك من رفايقك؟ ورفايقك جنسهم ايه؟ مومسات بيبيعوا عرضهم وشرفهم.

مومسات مالهمش ذمة ولا شرف. مومسات فضلتهم على مراتك اللى كانت عاوزة تعيش معاك أمينة وشريفة.
أمين: مومسات؟ هاهاها. أيوه مومسات. أظن نسيت انت انك بقيت زيهم مالكيش ذمة ولا عرض ولا شرف...
رتيبة: بفضل تعاليمك يا زوجى العزيز.
أمين: كلام فارغ. مجنونة. تستحقى الموت. الموت. (ينقلب حاله فيبكى) آه يا خاينة تخونى جوزك. جوزك. حليلك. افرضى انى كنت غلطان. برده انك تسمحى لنفسك بخيانة جوزك. أنا. أنا جوزك. جوزك.
رتيبة: عمرك ما خلتنى أشعر بانك جوزى. صحيح. أنا كنت طايشة وماكنتش عارفة أقدر حق الزوجية. لكن ربنا مادنيش زوج يورينى الواجب. كان واجب عليك انك تهدينى بدال ما تسبنى أهوى وتروح تخبص وتلعب قمار وتسكر....

الحرية إذن لها وجهان. الحرية التى طلبها أمين وضحى فى سبيلها بكل شىء لا يمكن أن تعنى حريته هو وحده. بل هى كذلك حرية الغير. ولأنه يتجاهل هذا الوجه الآخر من الحرية، تكون سقطة أمين.

المرء لا يمكن عصرياً هو وحده، بل ينبغى أن يكون غيره أيضاً عصريين. ينبغى أن تمنح الحرية لرتيبة، كى تسائل زوجها وتطلب حقها عنده، وتصر على أن يعاملها معاملة الند، فإن لم يفعل خرجت هى الأخرى تطلب مفهوماً زائفاً للحرية كمفهومه الزائف تماماً. ولكن أمين لا يعى هذا الدرس الا بعد أن يسقط تماماً وحتى وهو محطم أربا، تراه لا يزال متشبثا بفرديته، مصراً على أن يحمل الغير تبعة أخطائه هو. ولم يكن منتظراً – بالطبع – أن يتبين أمين الحقيقة كلها. أن يعلم أن هناك سبباً لتعاسته أكبر وأعمق مما يراه على السطح. أكبر من مجرد جشع خاله، وعدم تقدير أمه لقدرته على التصرف الحسن. أكبر من خيانة زوجته وفساد خلق أصدقائه، واضطراره هو الى تبديد كل شىء: ما له، صحته وأيام عمره. هذا السبب هو انه ولد فى طبقة محكوم عليها – تاريخياً – بأن تنهار. الطريق مسدود أمامها. فإما عاش أفرادها على النهج التقليدى، يمدون الأيدى الى غلة أرض لم يزرعوها ويعيشون عيش المتبطل الواعى، الحريص على ماله بكل ما فيه من مزايا ومخاطر – وإما سخطوا على هذا سخطاً غير بصير، فاندفعوا يبددون مالاً لم يكسبوه، وانتهى بهم الأمر إلى النهاية الفاجعة.

إن مسرحية «الهاوية» تصور أزمة طبقة، إلى جوار توضيحها أزمة أفراد من هذه الطبقة. ولأن محمد تيمور كان فناناً مرهف الحس، فقد استطاع أن يقدم تحليلاً فنياً دقيقاً لأحوال طبقة أخذت بوادر ثورة اجتماعية قادمة تجيش فى مياهها الراكدة.

الأم والخال إقطاعيان تقليديان، لا يريان الثورة القادمة على الإطلاق، ويعتقدان أن فى الإمكان إبقاء الحال على ما هو عليه، فقط لو انصلح حال فلان أو علان – لو كف أمين عن السهر والشراب وتعاطى الكوكايين.. ولو قعدت رتيبة فى بيتها وعدلت عن السرف فى الإنفاق.

أما أمين فهو يحس بالثورة احساساً غير واضح، يدفعه إلى القلق والتبديد، بينما تسعى رتيبة إلى الحصول على شيء من الحرية وتحسين الوضع الاجتماعى، عن طريق قوة شخصيتها، وشعورها الواضح بأنها تستحق مكانة أفضل فى أسرة لا تراها أرقى منها فى شئ - رغم ميزات المال والجاه والوضع الاجتماعى. ذلك أنه من الواضح أن رتيبة تنتمى الى الطبقة الوسطى، وهذا ما حمل الأم حكمت على أنه تعارض زواج أمين منها، فقد كانت ترجو أن تزوجه «بنت ناس، من مقامنا، متعلمة ومتربية» كما تقول لأخيها يسرى فى الفصل الأول.

✲✲✲

فى مسرحية «الهاوية» مزايا كثيرة. إنها مسرحية اجتماعية جادة، مكتوبة بحرارة وواقعية، وإن استعانت بالميلودراما لفرض الدرس الاجتماعى الذى يسعى محمد تيمور فى واعيته إلى توضيحه: ضرورة أن ينتبه أصحاب الأملاك إلى أملاكهم، وإن كنا قد رأينا من التحليل السابق أن لاواعية الفنان قد قدمت ما هو أعمق من هذا بكثير.

والحوار فى المسرحية بارع ونشيط، وقوى، يستخدم الكلمة المطلوبة دون تردد. وهذه هى ميزة ما أقدم عليه محمد تيمور من نبذ الحوار المزدوج الذى جرى عليه من سبقوه: دارجة للشعب وأشباهه، وفصحى للمثقفين، مما كان يضر ضرراً بالغاً بحيوية العمل الفنى.

كذلك تخلصت المسرحية - نهائياً - من الشوائب الأدبية التى ظلت تعلق بالمسرحية المصرية. من مقالات، ومناظرات ومقامات.. الخ. فهذا كائن مسرحى حق. كائن حى، ولد على المسرح من أب وأم مسرحيين.

وقد حملت المسرحية المصرية آثاراً لا مفر منها من المسرح الفرنسى تمثلت فى مشهد العشيقة المحبوسة فى غرفة نوم شقيق، ترتجف فرقاً خوف الفضيحة، بينما أفراد مختلفون يسعون إلى معرفة سرها، ويهددون باقتحام غرفتها. كل هذا والعاشق يحارب حرباً مستميتة كى يبقى السر وراء الجدران. وقد رأينا موقفا مقاربا من هذا فى مسرحية عباس علام «ملاك وشيطان»، كما أننا نجد موقفا شبيهاً به فى الصورة الأولى لمسرحية: «المرأة الجديدة» لتوفيق الحكيم، التى خرجت للناس بعد عامين من صدور «الهاوية»، حيث زير النساء محمود بك يخفى أصحابه فى غرفة نومه، انتظاراً لمقدم عشيقة له ويعد الصحاب بالمال إن هم لزموا أماكنهم وأخلدوا إلى الهدوء.

غير أن القيمة الحقيقية لمسرحية «الهاوية» إنما تتضح بمقارنتها بمسرحية تعالج موضوعها مشابهاً، هى مسرحية «طريد الأسرة»، من تأليف حسين بك رمزى، التى خرجت للناس عام ١٩١٨. إن «طريد الأسرة» تصور مأساة شاب يتجه إلى الكوكايين لحل مشاكله، وعلى رأس هذه المشاكل شعور بعدم الانتماء إلى الأسرة، بعد أن تزوج أبوه المسن من زوجة شابة، يحبها ولا تحبه، بل تحقد عليه وتشعر أنها قد بيعت له بيعا. أما الشاب فانه لا يجد

لنفسه مكاناً فى البيت الذى خلفته أمه المتوفاة صحراء عاطفية قاسية النضوب. وبرغم ما فى الموضوع من امكانيات درامية كبيرة فقد عجزت قدرات حسين رمزى عن الإفادة الواجبة منها. هذا بينما استطاع محمد تيمور أن يعالج موضوعه المشابه معاملة ذكية وقادرة، أنتجت مسرحيته المؤثـــرة هذه.



الفصل السادس

«الذبائح»
ميلودراما ناضجة

فى مسرحية «الذبائح»، التى كتبها أنطون يزبك عام ١٩٢٥، يستغنى المؤلف تماماً عن العيوب الخارجية فى البطل الميلودرامى: إدمان الكوكايين، أو الجرى وراء النساء أو إتلاف الميراث، ويروح يفتش عن سبب آخر، أقوى وأعمق يلتمس فيه سقوط البطل. وبطل أنطون يزبك - اللواء همام باشا مجاهد - مصاب بعيب خلقى كبير يؤدى به إلى حتفه، ويجر الخراب والموت على من حوله: ألا وهو الحمق. هو الحمق قدر همام باشا، يكمن له دائما، وينتظره حتى يأتى عملاً، أو يدفعه دفعاً إلى هذا العمل، ثم يخرج من مخبئه ليفتك به.

طلق همام زوجته المستكينة الطيبة القلب: أمينة، بنت مصطفى الصياد، من المنصورة - وتزوج من الأفرنجية نورسكا، فهل عرف السعادة من بعد؟ يقول لأخيه محمد والنار تندلع فى صدره:

همام: يوم ما دخلت بيتى الست نورسكا قالت لى أنا ملكك. كلى لك. لكن بعد سنة رجعت لطبيعتها القديمة. نكست وقالت لا. أنا حرة. جسمى وعقلى دول ملكى. وعوايدى وأخلاقى. دول أنا ما أغيرهمش. أنا حرة! وأما تقول لها لا يا ستى أنت مانتيش حرة، تقوم تبص لك كده بصه مقلوبه، زى أما تبص لحيوان وسخ، وتقولك: انتوا! انتو كلكم كده.

لم يعرف همام السعادة، لأنه كان أعمى القلب. حين طرقت السعادة بابه ودخلت داره، لم يحتمل بقاءها أكثر من عامين، ثم أولاها ظهره فى لحظة حمق، وعانق شقاء اتصل عشرين عاما.

يقول همام وهو يحاور أمينة، التى التقى بها فجأة فى منزله فى هيئة ممرضة جاءت ترعاه:

همام: ... ماتخافيش. ربنا انتقم لك منى، يوم بيوم. سنة بسنة... انتى قعدت سنتين معاى، وظلمتك. قام ظلمنى عشرين سنة... انا دبحتك بكلمة من عشرين سنة، قام ربنا بعت لى نورسكا من عشرين سنة. كل ما هلت قدامى أشوف خيالك بينى وبينها. زى قابيل لما قتل أخوه ولا قدرش يوارى جثته. تمام. زيه.

طلاق همام لزوجته الطيبة أمينة - اذن - هو فى رأيه الخطيئة الأولى، ارتكبها آدم الجديد فخرج من الجنة. وياليته خرج وحسب بل قد سكن الشقاء بيته الجديد كما تسكن العفاريت البيوت:

همام: انتى سيبتى ربنا على يا أمينه. هو أنا حمله يا ختى؟ أجرنى ما شفتش يوم راحة. أجرنى ما عرفتش للعز ولا للمال طعم. فتى لى ذنبك فى بيتى. وكان مرر على كل شىء فيه.

ورغم اعتراف همام بخطيئته الأولى هذه، فإنه - فى قرارة نفسه - يرى أنه ضحية ولا مجرم. حين يرد إليه زوجته الأولى أمينة، تأتى زوجته الثانية نورسكا لتواجهه:

نورسكا: بقى انت لك حق فى اللى عملته؟
همام: نعم أنا لى حق فى كل اللى عملته. انتى كنت خانقانى. وفضلتى تخنقى فى عشرين سنة لغاية اما ضاق صدرى. ضاق خالص. وشفت انى بنازع وقربت أموت. قامت فاتت من قدامى واحدة كنت ظلمتها أنا من عشرين سنة.. من يوم ماحطيتى ايدك فى زورى.
نورسكا: وساعتها قلت لازم انصفها ضميرك ماريحكش؟
همام: نعم ضميرى ماريحنيش.
نورسكا: وضميرك دا. كان فين من عشرين سنة لغاية النهاردة. كان نايم، ولا كان ميت؟
همام: كان صاحى. وبيوبخنى كل يوم.
نورسكا: النهاية. نصفتها. لكن ظلمتنى أنا.
همام: أنا ما ظلمتكيش. انتى اللى ظلمتى نفسك. لو كنتى ريحتينى يوم واحد فى العشرين سنة اللى عشتهم وياكى.
نورسكا: ماكنتش ظلمتنى؟
همام: طبعا ما كنتش ظلمتك.
نورسكا: (فى تهكم) وكنت فضلت ظالم دكها - الست أمينة عايزة أقول. ولا كنتش انتبهت لصوت ضميرك اللى بيوبخك من عشرين سنة.

ولا يملك همام ازاء هذا المنطق القوى إلا ردا متعثرا يقول: إن نورسكا لو كانت أسعدته

لوجد طريقة ماكى ينصفها وينصف أمينه معاً. عن طريق الجمع بين الاثنين طبعاً! ذلك أن همام هو فى أعماقه وسطحه معاً أمير شرقى مزواج، يعترف بصراحة أن العالم يجب أن يتشكل على هواه، ويرضى رغباته هو، وفى الأساس، ثم يأتى من بعد باقى الناس وباقى الأشياء.

همام: أنا اتجوزتك عشان تطيعينى انتى مش انا اللى أطيعك. على شان تندمجى انتى، مش أنا اللى اندمج فيكى.
نورسكا: (موافقة) دا صحيح.
همام: على شان تعيشى انت زيى. مش انا اللى أعيش زيك.
نورسكا: دا صحيح.
همام: وتاكلى زى ما باكل. وتشربى زى مابشرب. وتلبسى زى مانا عاوز.
نورسكا: دا صحيح.
همام: وتفكرى زى ما أنا عاوز.
نورسكا: (غاضبة) دا لا. أبدا. مش ممكن. مستحيل. تستعبد جسمى ما علهش. لكن تستعبد عقلى؟ أبدا.
همام: لكن احنا كده. احنا عايزين اللى ترضى بالاستعباد دا فى جسمها وعقلها.
نورسكا: لا دى ما تلقيهاش أبدا. لا عندنا ولا عندكم.
همام: لكن أنا لقيتها.
نورسكا: لا ما لقيتهاش. انت لقيت واحدة ساكتة. لكن مالقيتش واحدة راضية. السكوت شىء والرضا شىء يا همام. انت لقيت واحدة ساكتة، ظنيت انك استعبدت عقلها مع جسمها. لكن لا. الحقيقة ان عقلها بيتنمرد عليك كل ساعة (ترفع صوتها) بيجى يوم ونسوانكم تطهق. وترفع صوتها. ويومها ما تقدروش تسكتوهم أبدا.

وبهذا تمزق نورسكا عالم السعادة الورقية الذى يحب همام أن يعيش فيه. يعيش فيه راضياً عن نفسه دائماً، أن أصابته السعادة فهو يستحقها.. وإن حل عليه الشقاء فالوزر يقع على غيره، عالم يأمر فيه وعلى الكل أن يطيع.

وحين تشدد نورسكا النكير على همام وتعريه تماماً وتسلبه كل حجة يحتج بها، لا يكون أمامه إلا غضبه الأهوج - دائماً - يلجأ اليه:

همام: (فى أقصى درجات الغضب) اسكتى. اخرسى.
نورسكا: لا ما اخرسش. قبل ما تسكت أنت.
همام: (بصوت كالرعد) اخرجي برا!! أمشى. (يشدها من يدها ويدفعها خارجا)
نورسكا: قبل ما تمد ايدك على، روح شيل السيوف اللى ملزقها على أكتافك. وخبى النياشين اللى بتلمع على صدرك. وحش! انت وحش لابس قصب.

وهنا يطلق المقاتل المهزوم آخر رصاصة فى جعبته: يمين الطلاق. ويشفعه بقرار الحرمان.

فلن يسمح الباشا لزوجته السابقة بأن ترى ابنها عثمان من بعد، فله هو وحده - وقد فات الابن سن الحضانة الشرعية من زمن - حق العيش معه.

والغريب - بعد هذا أن همام يعترف بأن نورسكا افرنجية مختلفة تماما عن سائر الافرنجيات اللواتى يرضين بالزواج من المصريين. يقول له أخوه محمد، محاولاً أن يلفت نظره إلى المبالغة الشديدة التى يصور بها قضية شقائه مع نورسكا:

محمد: بس بقى ما تزيد هاش امال! وهى عاملالك ايه؟ ما هى قاعدة فى بيتها. ولا حدش سامع لها صوت. امال لو كانت زى الفرنجيات التانين كنت عملت ايه؟
همام: مين همن الفرنجيات التانين؟ وهمن الفرنج بيجوزونا مين من بناتهم؟ ما هم أكثرهم يا تكون مومس. يا تكون كماريره. يا تكون بياعة فى مخزن. لا يا سيدى انا مصيبتى أكبر. أنا متجوز واحدة طيبة. من عيلة طيبة.

واذن، فليست خطيئة نورسكا الحقيقية هى أنها أجنبية، ومختلفة عن غيرها من النساء المصريات انما ذنبها الحقيقى انها الوحيدة فى عالم الباشا التى تقول له لا. التى تضع حداً على طاعته لا يستطيع أن يتعداه.

لا تفعل هذا وحسب، بل تسعى، جاهدة - إلى أن تبذر بذور الثورة فى صدور أتباع الباشا المقيمين على طاعته تفعل هذا كما تفعل الشيء الطبيعى. كما تتنفس وتأكل وتعيش.

تجد نورسكا ابنة أخت الباشا اليتيمة ليلى، فى منزل الباشا فتقول لها:

نورسكا: يا لله امال يا ليلى! والبسى برقعك الأسود. (تضحك ساخرة) خالك الباشا عاوز كده آه. آه. آه.
همام: وماله برقعها الأسود؟ البنت لما تفرك برقعها بصوابعها وترميه على طول ايدها، بترمى نص جمالها معاه. ولما تتشطر وعايزه تحمل حمل الرجالة بتضيع نص جمالها الثانى.
نورسكا: وماله! لكنها تبقى حرة. والحرية أحسن من الجمال.
همام: ايه؟ الحرية أحسن من الجمال؟
نورسكا: طبعا! حريتها لها. لكن جمالها، لكم أنتم بس يا رجالة. اطلعى يا ليلى (ليلى تخرج).

ويغضب الباشا لهذا التحريض الذى يهدد عالمه، ولكن نورسكا لا تعبأ بغضبه. انها ترى ثورة الحريم قادمة لا محالة مهما وضع الباشا وأمثاله فى طريقها من قيود:

همام: (فى غضب) نورسكا! انا ميت مرة قلت لك الكلام ده مش عايزه قدام البنت. ودينى ان قلتيه تانى مرة قدامها لاطلع البنت دى من البيت دا وأوديها عند خالتها

عيشه فى طنطا.

نورسكا: (ساخرة) آه. آه. آه. وفى طنطا ما حدش حيقول لها الكلام دا؟..

بل أن نورسكا لتذهب لتقابل ضرتها أمينة، وتواجه معها المشكلة التى تضمهما معا مواجهة صريحة، بوصف ان كلاً منهما ضحية لهمام، ينبغى أن تقوم الصداقة بينهما وليس العداء:

نورسكا: انا وانت مظلومين. والمظلوم يحب المظلوم اللى زيه. مش يكرهه. اننى اتوهمت انى خدت جوزك منك، من عشرين سنة وقعدتى عشرين سنة تكرهينى. تحبينى دلوقت؟ لا. دا شيء مش فى قدرتك. وانا متوهمة انك خدتى جوزى منى. مع ان الحقيقة انى أنا ما خدتش جوزك. هو اللى خدنى. والحقيقة انك انتى ما خدتيش جوزى، هو اللى خدك. وأنا جاية النهاردة أنصف نفسى وأنصفك.
أمينه: (مذعورة جدا) تنصفينى؟ تنصفينى يعنى ايه؟ تنصفينى ازاى؟
نورسكا: لا. لا. ما تخافيش. أنا مش من الستات الافرنجيات اللى فى بالك منهم دكهما. اللى بيخبوا روفلفر فى عبهم ويضربوا به. لا يا هانم. أنا مش من دول. بس أنا ما أقدرش أسكت على الراجل اللى فى ايديه كرباج وبيضربنى. ولا أقدرش أقول سلم فمك للى بيعض قلبى بسنانه.
أمينه: ولا أنا كمان ياست.
نورسكا: شفتى يا هانم اننا اتفقنا. ولما كنت بقولك من ساعة احنا حبايب مظلومين، ماصدقتنيش وهزيتى اكتافك.
أمينة: لا. بس احنا بنقول كل شيء قسم وبنصبر. حا نعمل ايه؟ قسمتنا كده.

غير ان هذا منطق ترفضه نورسكا - رفضاً باتاً. لأنها لا تفهمه أولا، ولأنه غير مجد بعد هذا.

نورسكا: لساكى متعشمة فيه؟ لسا؟ دا ما ظلمك أول مرة وظن انه حيرتاح معاى. لكنه شاف ان بينى وبينه هوه ما قدرش يخطيها. كنت بينى وبينه مدة عشرين سنة. انتى كنت فى قلبه وكنتى بتمثلى له الراحة اللى على قد عقله. جه يوم وقال. انصف أمينة. مش محبة فى أمينة. لا. دا بس على شان الانصاف دا كان فيه ظلم على انا. وما انتيش خايفة انه يجى يوم ويقولك! أنصف نورسكا. دول عشرين سنة. دول عمر. يقولها ولا شيء.

والى هنا تكون تعرية الباشا قد تمت تماماً. فهو يقف أمامنا الآن بكل أخطائه: مستبد، متعنت، يرى العالم بعينيه هو وعينيه هو وحده.

ولكن، هل هذه هى كل الصورة التى يرسمها انطون يزبك لبطلة الغريب هذا؟ لو أن هذا صحيح، وكانت الصورة سوداء كلها، لما استحق همام باشا منا كل هذا الاهتمام، ولما كان فى نظر أنطون يزبك مستحقا لبطولة مسرحية سماها هو «مأساة عصرية» ونسميها نحن مسرحية

اجتماعية جادة تستعين بفن الميلودراما سعياً وراء مزيد من الأثر فى الناس.

الواقع أن همام له بعض من قضية. انه ليس مخطئا وحده، واذا كان به قدر واضح من التعنت، فان فى نورسكا قدرا مماثلا من التزمت والتعصب لوجهة نظر واحدة.

همام: (يتدفق كالسيل) انتى دخلتى بيتى ومن يوم مادخلتيه شمخت بمناخيرك. وبصيتى لنا من عالى قوى. ما حدش منا عنجبك. ولا انتى عجبتى حد. ما فيش الا المسكين محمد أخوى اللى استحملك. وياريته عجبك الاخر، لكن نسوانا لا انتى استحملتيهم ولا همن استحملوكى أمى! أمى ماتت ولا دخلتيش بيتى. اختى سنية أم ليلى ماتت رحتى عزيتى فيها بر وعتب أختى عيشة جت عندى مرة واحدة ولساها بتمننى فيها لغاية النهار ده. ماخنتنيش لا فى عرضى ولا فى مالى صحيح. لكن عملتى أكثر من كدة. احتقرتينى فى عوايدى. وفى أخلاقى. وحبيتى تقنعينى بالعافية انك انت أحسن منى. غيرتى كل شيء فى البيت دا. حتى العفش يا شيخة ما سلمش منك. فضلت معاى عشرين سنة. والكبر نافخك. ماشركتناش لا ففرح ولا فحزن ولا فراحة. ولا فتعب. دخلتى بيتى غريبة، وفضلتى فيه غريبة لغاية النهاردا. كان كل همك انك تغيرى اخلاقنا وعوايدنا اللى اتربينا عليها. احنا وجدودنا من ميات السنين لغاية النهاردا.
نورسكا: (فى غضب واحتقار) ما كمن جدودك دول بقوا رمم وتراب فى الأرض. وانت لغاية النهاردا بتقول اعمل زيهم. ما حدش عاجبك غيرهم. بص قدامك. ومالك ومال الرمم اللى وراك.
همام: جدودى دول اللى بتقولى عليهم رمم. ياما ضربوا جدودك وفضلوا يجروا وراهم بالسيف لغاية اما خلوهم يعدوا البحر المالح عوم.
نورسكا: وجدودى دول اللى عدوا البحر عوم. أولادهم مارجعوش تانى؟ آه. آه - آه. قعدت عشرين سنة أعلمك الطريقة اللى بها تطردهم تانى. وماقدرتش.

إن نورسكا ثائرة مثالية، تريد الخير للناس، لزوجها قبل كل الناس، ولكنها متزمتة، متطرفة لا تنظر فى البيئة نظرة تحليل، ولا تختار الوسيلة الملائمة لبلوغ الهدف. إنها تذكرنا بكثير من أبطال إبسن وبطلاته. بالزوجة مسز الفنج فى «الأشباح» التى تعتنق المثل الأعلى ولا تحيد عنه وتحاول أن تفرضه على زوج لا هو يفهمه ولا هو قادر على حمله.

كما تذكرنا بالقس براند فى المسرحية التى تحمل ذلك الاسم، الذى يفضل الدمار على الانحراف عن خطه شديد الاستقامة، اختطه لنفسه. وفى نورسكا كذلك بعض السمات التحررية التى تعلق بنورا فى «بيت الدمية». بل ان فكرة المسرحية الرئيسية: فكرة الذنب المقيم - الذنب الذى إرتكب فى الماضى ثم سكن الناس والأشياء من بعد، هى احدى الأفكار الأصلية فى مسرح أبسن: حيث يسميها النورويجى الكبير: الأشباح أو الجن.

وبهذا المعنى تكون نورسكا قد أجرمت. جنت على نفسها وعلى من حولها. تقول لها

أمينة، وهى تؤكد لها ان همام لن يتخلى عنها مرة أخرى، لن يقول: لنعد الى نورسكا ونترك أمينة:

أمينة: ما يقولهاش. كمنه جرب دلوقت وفهم. ان الراحة الحقيقية ماهياش راحة الجسم. دى راحة القلب. وانت لما ادتيه، ادتيه جسمك وشبابك بس. لكن قلبك فضل وياك.
نورسكا: ومين قالك يا هانم انى انا ما ادتلوش قلبى؟

ولابد ان هذا التصريح قد بدا مفاجأة لأمينة، التى لا ترى فى نورسكا وأفعالها شيئا يوحى بأن لها قلباً أصلاً.

أمينة: بقى يمكن قلبك غريب لاخر. وبيتكلم لغة غير لغتنا. قام الباشا مافهموش. حاكم احنا رجالتنا لما بيخشوا بيوتهم يرجعوا لعوايدهم القديمة. وللغتهم اللى بيعرفوها من الفين سنة. والغريب اللى ما يعرفش لغتهم لازم يتعلمها. وان ما تعلمهاش يخرج من بلدنا.

ولكن نورسكا لا تفهم هذا أيضا. لا تفهم الماضى، وسحر الماضى، ولا تطيق العيش مع الأشباح. وهى لهذا لا تدرى بأى ذنب تعاقب ولا تتبين سر شقائها:

نورسكا: دأنا من عشرين سنة ما تعلمتش فى بيته الا البكا.
أمينة: كمنك من عشرين سنة وانتى متنمردة ولا رضتيش تحطيها واطى ابدا.
نورسكا: يعنى انذل؟
أمينة: لا. احنا يا ست لما نقول لرجالتنا يا سيدى ما ننتزلش أبدا. أنا فاتت على أيام يا ست كنت حرة فيها. حرة يعنى ماكانش حد حاكمنى. لازوج. ولا أب ولا أخ. الله لا يرجعها أيام. علمتنى ان الواحدة منا لما ما يكونش لها راجل تعطيه وهو يشيل همها يقوم يجيها يوم تضطر فيه انها تطيع الرجالة كلهم. (تقول.. العبارة الأخيرة كلمة كلمة)
نورسكا: عبس. عبس. انتوا حاتفضلوا كده طول عمركم. انتوا!..

وهكذا تبين لنا هذه المسرحية الإ بسنية التركيب والروح عن مأساة فردين كبيرين ظلا سنوات طوالاً يتقاتلان حول مفهومين للحرية، وأسلوبين للحياة، وموقفين من الزمن. رجل مشدود إلى الماضى لا يريد ولا يطيق الابتعاد عنه وأمرأة لا تهوى إلا الحاضر ولا تفهم الماضى ولا تريد أن تفهمه. وحرية يفهمها الرجل ومن ينتمون إلى عالمه على أنها ولاية للرجل على المرأة وحماية للمرأة يبذلها الرجل. وتفهمها المرأة على أنها تكافؤ للمرأة بازاء الرجل، وحق فى الفكر المستقل والذاتية المنفصلة.

ومن هذا التضاد وما ينتج عنه من فرقة تنبع أحداث المسرحية وهى أحداث حزينة فى جوهرها غير أن أنطون يزبك لا يرضى بأن تقف مسرحيته عند حد الحزن، فهو يتوسل بفن

الميلودراما كي يضاعف من أثر الحزن، ويجعله رناناً، زاعقاً، مقطعاً لنياط القلوب، مستدراً لأمر الدموع. وهو فى هذا يلجأ إلى أساليب الميلودراما التقليدية. هناك أولاً شخصية الفتاة اليتيمة البريئة التى تفيض حناناً وحباً وخيراً، ولا تجد من يبادلها هذا كله بمثله، أو من يقدرها أصلاً. وشخصية الشاب البرىء الخير، الضائع بين أبوين لا يكفيهما أنهما مختلفان أشد الاختلاف، فيروحان يقتتلان طوال المسرحية قتالاً وحشياً لا يعرف التسليم. إن ليلى وعثمان هما هاتان الشخصيتان البريئتان فى «الذبائح» وأنطون يزبك يصور موقفهما المؤلم تصويراً مؤثراً فى المشهد التالى وفيه نجد عثمان جالساً فى حالة نوم وذراعاه مطويتان تحت رأسه على سطح مكتب، بينما ليلى تصنع له ربطة عنق:

ليلى: عثمان! الله! ما تصحى بقى. شوفوا يا خواتى دا اللى نايم بهدومه. (تقترب منه وتهزه برفق، وتنشر الكرافتة) عثمان! قوم شوف الكرافتة بتاعتك. اهى قربت تخلص. (تمسك يده وتهزها) عثمان! الله! انت سخن.

عثمان: (يرفع رأسه قليلا وينظر اليها)

ليلى: (فى حزن واستغراب) الله! انت بتعيط؟ بتعيط ليه؟ أخص عليك! هو أنت عيل؟ (تنهضه) قوم قوم من ورا المكتب دا. والنبى ما تعيط ولا تنقهر أبدا. (عثمان ينهض معها) هو انت لسه صغير؟ ليه العمايل دى فى نفسك؟ هو جرى ايه فى الدنيا. حاتعيى نفسك، أديك سخن اهوه.

عثمان: (غضبه يتصاعد شيئاً فشيئا) حايجرى ايه يا ليلى أكثر من اللى جرى، لما أبوى رجع لخالتى أمينة، فهمت ان أيام الهنا راحت، وحا ييجى غيرها، وكان ظنى فى محله. أول شىء عملوه قالوا ليلى ما تقعدش هناك عند نورسكا دى تفسد اخلاقها. ليلى تيجى هنا. وجابوك هنا. قلت ماعلهش. فضلت أنا وأمى. راسى فى راسها. طول النهار تندب حظها وتفش غلها فى. قلت ماعلهش. دى أمك يا واد. مسكينة. وبعدين أبوى فات أمى. وبأى كيفية انتى كنت واقفة وسامعة قلت معلهش دا أبوك يا واد ودى أمك. حاتعمل ايه؟ أفضل معاها على كل حال. لكن أبوى حكم رأيه أنى أفوتها انا الاخر. قلت معهلش. أبقى أروح لها اشوفها، كل مدة ومدة ولكن ابوى حكم رأيه كمان ما أروحلهاش أبدا. قلت معلهش.

ليلى: (مازحة) ما أنت بتنسرق من وراه وبتروح لها. أوعى كده يا أخى بلاش تهويل. ولما بيسألونى عثمان راح فين، بقولهم دا راح المدرسة يشوف ان كانت نتيجة الامتحان ظهرت والا لا.

عثمان: (فى حزن) ما هو لولاكى انتى يا ليلى، ماكانش الواحد يقدر يقعد فى البيت دا ولا دقيقة.

ليلى: (مازحة) نعم؟ ليه؟ ايه اللى خاسس عليك فيه؟ اياك انت عاوز تلعب الاستغماية زى زمان؟ والا نخرج نجرى وراء بعض فى الجنينة؟ حاضر، نجرى، والا نصور فتوغرافيات أنا وأنت. حاضر. نصور. عاوز ايه؟ بس قولى اللى عاوزه ايه؟

عثمان: نلعب؟ ونصور؟ ونجرى فى الجنينة؟ هما يخلونا، دول يمكن بيجى يوم يقولوا لك انت لاخرى ما تقعديش هنا.

ليلى: (فى عجرفة) يقدروا!

عثمان: هو انتى تقدرى عليهم. دول بيتغامزوا علينا.

ليلى: (فى غاية البساطة) ينفلقوا.

عثمان: لا والله يا ليلى أظن ان أيام الهنا اللى راحت ماهياش راجعة تانى أبدا.

ليلى: ايه هو؟ مين اللى قالك ان أيام الهنا راحت. دانت يا دوب عمرك ١٨ سنة. ياما لسه قدامك من أيام هنا. الا أيام الهنا راحت. بقى اكمن أبوك فات أمك خلاص. تقوم انت تيأس اليأس دا كله؟ أمال أنا أقول ايه؟ انا اللى اسمى بنت. وتيتمت من عشر سنين. من الأم والأب ما يأستش يعنى وأهو ربنا دبرنى.

عثمان: وأنا لاخر يتيم من الأب. لكن أبوى طيب. واتيتمت من الأم. لكن أمى طيبة. والله يتمك أحسن من يتمى يا ليلى.

ليلى: بس. بس وحياة أبوك. قال يتمى أحسن من يتمه قال. طيب ادينا احنا الاتنين يتما. ولا حدش يفهم اليتيم الا يتيم زيه.

عثمان: انت لقيتى ناس حبوكى. وحنوا عليكى.

ليلى: (تنظر اليه نظره حلوة) بقى انت مانتش لاقى حد يحبك؟ (تنظر اليه ثانية) ابدا؟

عثمان: انتى وحدك اللى بتقولى يا عثمان فى البيت دا. لكن شوفى التانيين بيعملوا ايه. ان كانت خالتى أمينة، حاسبانى غريب. لا، وتهمانى انى اللى معتبرها غريبة! قالوا لها امبارح اتفضلى اتغدى. قالت: لا. عثمان لما بيشوفنى ما بيكلش. طلعوا لى الأكل فوق. قصدها تقوم أبوى على، وان كان أبويا دا يمكن يفوت يومين والا تلاتة ما يكلمنيش كلمة واحدة.

غير أن تشجيع ليلى وحبها العذب لعثمان لا يجديان نفعاً ولا يقدران على وقف تردى عثمان فى هوة اليأس المطلق. انه ينتحر من بعد، وسط أفراح نجاحه فى الامتحان، ويسربل البيت كله بالحزن، وتفقد ليلى عقلها حزناً عليه، وتهيم على وجهها فى البيت، شاهداً حياً على ظلم فادح تعرضت له وحبيبها البرىء.

ليلى: (كالمجنونة) آه.آه. آه. اتجوزوا وطلقوا. طلقوا واتجوزوا. وموتونا أنتوا! خدونا برجليكم. ولا تسألوش. آه. آه. آه.

❊❊❊

وفى سبيل مزيد من الأثر الميلودرامى، ينسج أنطون يزبك لمسرحيته خيوط مؤامرة مسلحة يعتزم بعض الضباط القيام بها (ضد من، لا يقول المؤلف) فحين تنكشف، ويتعرض الضابط للمحاكمة يرفع همام وبعض زملائه وثائق الإدانة من دوسية المجلس العسكرى لتنطمس معالم

الجريمة. غير أن نورسكا، حين يموت ابنها، تسرق هذه الأوراق، وتقدمها لقريب لها يعمل صحفيا بالاسكندرية. وهكذا يقع همام وعشرات الضباط من أقاربه تحت تهديد بخطر عظيم.

ولكن أنطون يزبك يطمس بهذا التحول الأخير فى الحوادث بعض معالم الشخصية القوية التى رسمها فى نورسكا ويحيلها من متمردة وثائرة، إلى رمز للشر الخالص. وبهذا الوصف الأخير تأتى هذه المرأة الشريرة، وقد تحولت إلى «النمرة» الافرنجية التقليدية التى تخفى المسدسات فى عبها، والتى سبق أن أنكرت أى صلة بها فى حديثها مع أمينة – تأتى وهمام باشا قد عدل عن انتحار كان قد أزمع عليه، فتفرغ فيه رصاصة مسدسها.

ومؤامرة السلاح هذه تضيف الى شخصية همام بعداً ليس مفهوماً تماما. فعلام يثور همام ثورة مسلحة؟ وضد من؟ إنه موظف كبير فى خدمة الحكومة. قائد برتبة لواء – فهل يثور ضد المحتلين الانجليز؟ أم ضد الحكومة التى يعمل فى خدمتها؟ وبم طالب فى ثورته هذه؟ بدعم الطبقة الوسطى، أم بمساندة الاقطاع؟ لا يجيب أنطون يزبك عن أى من هذه الأسئلة ولا نستطيع نحن أن نقطع فيها برأى. فان همام باشا يبدو لنا مجرد وطنى يحب بلاده وطريقة بلاده فى الحياة. ويفضلها على سائر البلاد وطرق الحياة. غير أنه ينظر إلى بلاده من خلال طبقته – التى ربما تكون الطبقة الاقطاعية، أو الفئة العليا من الطبقة الوسطى. وعلى هذا لا تنتفع شخصية همام بهذه المؤامرة المسلحة ولا تكتسب بها بعداً جديداً، وانما تظل المؤامرة مجرد حيلة ميلودرامية يلجأ اليها أنطون يزبك كى يزيد من كم الاثارة فى مسرحيته.

❋❋❋

ومسرحية «الذبائح» – بعد هذا – حافلة بأسباب القوة؛ إنها تقتفى فى بنائها وبعض شخصياتها وأفكارها أثر إبسن العظيم، كما أسلفت، وخاصة فى مسرحية «الأشباح» فإن نورسكا تشبه مسز الفنج فى خلقها النارى ومثاليتها التى لا تلين. وعثمان يقرب من أسوالد، ابن مسز الفنج، فى عذوبته، ورقته، واستسلامه للمصير.

وهناك أيضاً – من عناصر مسرح إبسن – المواجهات الكبرى بين الشخصيات، والتى تعتمد على النقاش – أساساً – وسيلة لتطوير الأحداث والشخصيات. وقد مرت بنا نماذج كثيرة منها. وهناك كذلك الاستعانة بسمات فوق الواقعية، يضفيها الكاتب على بعض شخصياته، لتعميق معناها وأثرها.

وعند أنطون يزبك مثل واضح على هذا فى شخصية نورسكا – فهى باسمها غير المألوف – الذى يبدو قادماً من دول شمال أوروبا – وبالرسالة التحريرية التى تفرضها على نفسها: سحب همام ومجتمعه وبلده وناسه من الماضى وجرهم إلى الحاضر، تبدو فى سمات احدى جنيات إبسن التى تحمل الوعد والوعيد معاً – كما فى مسرحية: «براند» مثلا.

وهناك أخيراً التوسل بالرمز أو شبهه لتأكيد معنى من المعانى يحرص عليه الكاتب، ولا

يجد بأساً فى أن يدخله على مسرحيته ذات المضمون الواقعى الواضح. ونجد مثلاً على استخدام الرمز على هذا النحو فى هذا الحديث الذى يدور بين ليلى وعثمان فى أوائل الفصل الثالث. تقول ليلى وهى تحاول أن تروح عن عثمان:

ليلى: (مازحة) أطلع اتفسح. أهى الجنينة قدامك.

عثمان: (فى حزن شديد) أنهى جنينه دى اللى حاتفسح فيها؟ (مشيرا اليها) دى المسخوطة اللى قد الكف؟ هى دى جنينة يا ليلى؟ داحنا فى الحلمية. دى أرض الحلمية أصلها كوم سبخ، اللى تزرعيه فيها يتحرق ويموت. بالك؟ نقلتى فيها شجرة ورد. طرحت وردة واحدة ونشفت وماتت. هى دى جنينه! وبص كده للياسمينة دى المرضانة. اللى ماهياش قادرة تشعبط على السور. هى دى جنينه؟ ولما ييجى الليل وتطلعى انتى تنامى. يطبق على قلبى وأخرج برا اتفسح فيها الجنينة دى. وأبص فوق رأسى. ما الاقيش نجوم. حتى نجوم السما مابتنورش فى البيت دا.

فهو بيت أصابته لعنة مميتة، لا يقوم فيه شيء الا ريثما يموت، ولا يبقى فيه حب الا ليذوى. الضحك فيه احتشاد للبكا، والأغانى تحضير للأنين.

كبيت آل روزمر فى مسرحية إبسن أيضاً، حيث الأطفال لا يضحكون قط، وانما يبكون وحسب.

ومن فضائل «الذبائح» انها تعفينا تماما من الميلودراما الفرنسية، بأزواجها وزوجاتها الفاشلين وعشاقها الذين يختبئون فى الصيوان أو غرفة النوم، تدق قلوبهم بشدة حذر الفضيحة، وتدق قلوب المتفرجين معها خوفاً – مفروضاً! – على العاشق، كما تقدم فى المسرحيات السابقة.

وقد كان فى مقدور أنطون يزبك أن يخفف من بعض العناصر الميلودرامية الإضافية – فإن مسرحيته فى جوهرها – مؤسية بما فيه الكفاية. ولكن الكاتب كان يسعى وراء الكم الأعظم من الأثر فى جمهوره وهى حاجة عملية كان لها ما يبررها إذ ذاك، وكان يصيبها النجاح الكبير الذى عبر عنه محمد أفندى عبد الحميد «مبتكر نقد الروايات العربية فى جريدة كوكب الشرق الغراء» حيث قال:

«فى مساء الاثنين ١٩ أكتوبر سنة ١٩٢٥، الساعة التاسعة تماما رفع الستار.. وبعد ثلاث ساعات أسدل بين دموع منهمرة متصاعدة وتأوهات مترجعة، ونفوس تكاد تشتعل أسى، وقلوب توشك أن تحترق ألما، ثم فجأة انهمر سيل التصفيق دقائق عدة، وخرج الناس وهم سكوت يمسحون دموعهم حتى حين!».

وبدا لكثير من الناس – آنذاك – أن المأساة العصرية قد ولدت أخيراً، وأن مستقبلها – قياساً على القوة غير العادية للمولود – لابد أن يكون زاهراً. غير أن ما ولد كان ميلودراما

مصرية قوية وناضجة، بها حوار نابض متعدد الطبقات. حوار درامى يحمل المعنى والحركة معاً، ويرقى باللغة المسرحية إلى مستوى اللغة الفنية القادرة. وبها فكر واضح، وموقف اجتماعى محدد تعبر عنه شخصيات مرسومة بعناية تعبيراً يلتقط جوهر الدراما من أخذ وعطاء.

✲✲✲

الفصل السابع

«أولاد الفقراء»

وفقر غير عميق

البطل الميلودرامى فى مسرحية «أولاد الفقراء»، التى أخرجها يوسف وهبى للناس عام ١٩٣٢ به بعض الشبه ببطل إسماعيل عاصم فى «صدق الإخاء». كلاهما يبدأ شخصاً سوياً، به قدر ملحوظ من القدرة على الإقناع، لا يلبث أن يفقدها بعد الفصل الأول. أما نديم، بطل «صدق الإخاء» فإنه يفقد هويته فى دروب الحكاية الخرافية ومغامرات الحواديت. وأما لمعى بطل «أولاد الفقراء»، فإنه يبدأ شابا مجدا، قوى الإرادة، واصل الليل بالنهار كى يحصل على شهادة الليسانس فى الحقوق لينقذ أسرته المجاهدة من شر العوز ومهانة الاعتماد على الأقارب الأغنياء ثم يتحول من بعد إلى مجرم وشريد، وطريد للعدالة ويجعل منه المؤلف دمية يحركها انا شاء وينطقها مدهشات الآراء والأفكار، وينتقل بها من قصور الباشوات فى الفصل الأول إلى منازل نظار العزب فى الفصل الثانى إلى حانات اللهو الفاسد فى وجه البركة فى الفصل الثالث، ثم الى شقة وراء شقة فى أحياء القاهرة فى الفصل الرابع.

وفى خلال هذا التجوال كله، يقف لمعى مدافعاً باستمرار عن الفقراء – من يسميهم هو الفقراء – وأولهم أسرته المكونة من الأب أحمد أفندى عبد السميع، والأم صفية، والبنت. حسنية. وكان الأب أحمد فندى ثرياً فى السابق، ثم أضاع ماله فى القمار والبورصة، وساء حاله، فاضطر إلى أن يعمل وكيلاً لأعمال زوجة أخيه الأوفر حظاً ومالاً، فؤاد بك عبد السميع، وهو شخصية قضائية مرموقة ومالك كبير من ملاك الأرض. أما الأم فقد عملت مديرة بيت عند حرم فؤاد بك، وأصبحت شبه خادمة لزوجة البك، السيدة خديجة، بينما ظلت الابنة حسنية ضائعة محيرة، بين الوضع الذليل الذى تشغله فى بيت عمها، وبين تطلعاتها إلى حياة أفضل

تشعر أنها تستحقها بحكم شبابها وذكائها وما كان لأبيها من جاه يوماً ما. وهو ضياع يستغله الابن الوحيد لفؤاد بك - زكى، التلميذ بمدرسة البوليس فيجتذب إليه قلب الفتاة الغريرة ويروح يلقاها فى السر، ثم ينال منها وطره.

وتنتهى حوادث الفصل الأول من المسرحية، وقد كشفت أسرة أحمد أفندى عبد السميع «عدا الابن لمعى» العار الذى أصاب الابنة والأسرة معاً، كما كشفته أيضاً أسرة فؤاد بك، ومن ثم يكون الحل الوحيد هو قبول عرض الزواج المقدم من مدة من ناظر عزبة فؤاد بك، بأن تتزوج حسنية من ابن الناظر، الشاب الطيب القلب ابراهيم عبد الباقى.

والفصل مكتوب بعناية وقوة، وهو يرسم صورة أخاذة لبيوت الأكابر فى أوائل عشرينات القرن، بما فيها من مظاهر الثراء: الأثاث الفاخر، والاتباع الكثيرين، والخدم والحشم، والخط الصفيق الذى يفصل بين عالمين - عالَم المحظوظين: وكل شىء ممنوح لهم، وعالم التعساء وهم يكتفون من الثراء بالنظر والتحسر.

ويقيم الفصل مضاهاة مؤثرة بين ابن الأغنياء المدلل: الشاب زكى، وهو أنانى سمج، لا يبالى من الدنيا الا بملذات الدوكار، والخروج مع العذارى فى النزهات البعيدة عن أعين الرقباء، وبين زكى الطالب المجد، العصبى، الذى يعيش لحساب غيره، فلا يرى فى نجاحه إلا وسيلة لتحرر أسرته. يدخل زكى على أمه ومعها امرأة عمة، فيجدهما تشرفان على ترتيبات إقامة زار تجد فيه الأم راحة لأعصابها المتوترة، فتنصبه كل عام. وما أن ترى الأم ابنها المدلل، حتى تروح تلحسه بكلامها العذب كما تلحس القطة أولادها:

خديجة: زوزتى. أهلا. كنت فين يا دلوعتى؟
زكى: (متقدماً من ستار الوسط ناظراً داخله) ايه ده كله؟ انتو ناصبين تياترو هنا الليلة والا ايه؟
خديجة: والنبى بلا تريقه يا زقزوقتى.
زكى: وايه البخور المعبق ده؟ أنا متصور لى انى فى حمام التلات. (ضاحكاً بسماجة) ها، ها، دا ايه ده بقى؟ كرسى السلطان؟ امال فين الحاشية؟
خديجة: زوزوه، وحياة النبى أخاصمك. أنا ما أحبش الهزار فى كده، أنا جتتى مش خالصة.
زكى: وعفريت مصرى والا أفرنجى؟ والله بابا ده مدلعك قوى. برضك يا نينة لسة عيله؟
خديجة: يعنى أنا بأعملها دلع، وحياتك يا ابنى جسمى كله بيشكشك. الجمعة اللى فات كانت بايتة عندنا تيزتك ناظلة هانم وجيت أقلع الفستان قدامها، بقى يطقطق زى الملح فى النار.
زكى: لا، بس هوا اسكندرية سمنك شوية يانينة، قامت الخياطة اتفتقت.
خديجة: بتألس على ياواد ؟. طيب الحق على اللى اشتريت لك الدوكار.
زكى: حقه يا نينة تستهلى ألف بوسه. دا الجوز السيسى شياكه توى. النهاردة كنت

متعايق بيهم خالص. أخذت محيى الدين أسعد معاى وطيران على الملاحة. نينا، لما اخد الشهادة تشترى لى اتوموبيل؟

أما لمعى فانه يدخل دخولاً جد مختلف، يدخل وهو موزع الانتباه بين اهتمامه بأحبائه، وبوقع الخبر السار عليهم وبين ما ينتظره من واجب انتشالهم من وهدة الذل. يقول الأب أحمد افندى لابنه:

أحمد:.. يا لله يا لمعى. تعالى معاى عشان تبلغ عمك خبر نجاحك وتبوس ايده.
لمعى: (مسرأ إلى أبيه) أمرك يا بابا. اذا كنت حاطير من الفرح الليلة، فدا بس لانه من دلوقت ورايح حا أعرف ازاى اريحك، كفاية بقى شغل وكفاية ذل.
أحمد: لمعى!
لمعى: على الأقل حا أخلصك من عمى، ومراة عمى وأمارتهم.
أحمد: اسكت يا بنى، لحد يسمعك، ما يلقش.
لمعى: كفاية بقى يا بابا تكتم فى قلبك. كفاية الشقا والغطرسة والهوان اللى دقتها من أخوك.
أحمد: مهما يكن دا عمك اللى رباك يا لمعى.
لمعى: ربانى صحيح، لكن ثمن تربيتى عرق جبينك. انت اخوه ابن أمه وأبوه. عمى اللى ما استنكفش يشغلك فى وظيفة وكيل دايرة مراته، علشان فقدت ثروتك لمجرد سوء الحظ، ربانى فى المدارس المجانى، زى الشحاتين، علشان ما يصرفش على مليم.

غير أن هذا التصوير الواقعى ما يلبث أن يضعف أثره اذ نأخذ نتبين حقيقة موقف لمعى من قضية الفقر والفقراء. انه ليس ثائراً على الفقر كقضية عامة، وانما أبرز ما يسوءه أنه هو شخصياً فقير وعمه غنى. ولو تساوى حظه وحظ أسرته بحظ عمه، لما وجد لمعى قضية يتحمس من أجلها. إنه ليس أقل احساساً وإيماناً بالطبقات من عمه الغنى. يقول لمعى وهو يعترض على مشروع تزويج أخته حسنية من إبراهيم ابن ناظر العزبة الشيخ عبد الباقى:

لمعى: إنما يا عمى، من غير اعتراض، ابراهيم عبد الباقى ده فلاح. والنشأة والتربية اللى اتربت أختى حسنية عليها تختلف.
فؤاد: (مقاطعاً بشدة) نشأة ايه؟ هو يعنى اكمنه ابن ناظر زراعة؟ وماله، ما هو برضه متربى فى مدارس زيك.
لمعى: بردون يا عمى: دا مش حاصل على غير الشهادة الابتدائية. يعنى ثقافته محدودة.
فؤاد: انت حاتتنفخ لى بقى على عباد الله، اكمن حضرتك أخذت الليسانس والا ايه؟
لمعى: لا سمح الله يا عمى. مافيش نفخة ولا حاجة. فقط الاعتراض هو اختلاف الطبائع والفرق الشاسع بينهم، والسعادة الزوجية اساسها الاتفاق، حسنية حاتضطر مثلا انها تعيش بين الفلاحين بينما هى مش معتادة على الحياة اللى بالشكل ده. اخشى انها ما

تجدش السعادة متوفرة فى بيت زوج من الوسط ده.

فؤاد: أرجوك انك ما تتفلسفش الفلسفة الغير مجدية دى. هى يعنى السعادة ما جعلتش الا لسكان العواصم يا سيدى الأفندى؟

لمعى: لا، مش ده اللى بارمى اليه يا عمى البيه، تصور سعادتك عدم التوازن الذهنى بين الاثنين، وسعادتك كمان ادرى ببيوت الفلاحين. وعدم مراعاتهم للواجبات الصحية.

فؤاد: هو فيه أحسن وأقوى من صحة فلاحينا اللى عايشين فى الطين، يشربوا مية النيل الحمرا اللى مليانة رمل وميكروبات؟

لمعى: معقول جدا يا عمى. لأن جسم فلاحنا اعتاد على الحياة دى، أو مضطر انه يعيش المعيشة دى. ومع ذلك كلهم يتمنوا أنهم يكونوا أسعد حالا من كده.

فؤاد: بقى على كده لازم كل الناس تهجر أراضيها؟

لمعى: يعنى ياعمى سعادتك كلك نظر. الفلاح أول ما يغتنى، مش يسكن فى مصر والا اسكندرية أو بندر من البنادر؟ لأنه ما بيجدش الراحة ولا النظافة ولا الرفاهية اللى تطمح نفس كل إنسان إليها فى وسط الذباب والمستنقعات اللى تتولد فيها ميكروبات أخطر الحميات.

لمعى: يعنى حضرتك طمعان فى ايه؟ منتظرين مين يخطبها؟ ابن باشا ولا ابن برنس؟

ويرد الأب أحمد والابن لمعى: انهما لا ينتظران لا هذا ولا ذاك، فيبرز لهما فؤاد بك حقيقة وضعهما الاجتماعى المنهار.

فؤاد: الناس مقامات يا سى لمعى. ابراهيم عبد الباقى عنده شىء بسيط. ولكن دا محسوبنا ولنا عليه السلطة التامة. وهو على كل حال أفضل بكثير من حتة أفندى كاتب فى دايرة ولا صبى محامى.

وهنا يصيح لمعى وقد أوذى ايذاءً شديداً فى غروره الطبقى:

لمعى: مش للدرجة دى يا عمى. احنا ما وصلناش لحد كدة.

ويخرج فؤاد بك بعد انذار نهائى منه للأب والابن بضرورة انفاذ مشيئته واتمام الصفقة، فينفجر لمعى غاضباً، ويصرخ بحقيقة ما يؤلمه فى الأمر كله:

لمعى: (يغضب) سامع يابويا. وساكت وقابل بكده ليه؟ الله يلعن الفلوس اللى تخلى الأخ يتغطرس على أخوه، ويعامله معاملة السيد للمسود.... يا ريتك ما علمتنى يا بويا، مادام العلم بيزيل الغشاوة من على العينين.. أهو كنت طلعت زى إبراهيم عبد الباقى اللى عايزين يرموا له حسنية زى الفريسة فى أحضان وحش. الجوهرة بين مخالب كلب، ميعرفش قيمتها – قال منتظرين ابن باشا والا برنس. العفو. لو كان كل أولاد الباشوات والذوات زى ابنك الخسران، كان أحسن أدور لها على عربجى ولا خدام...

وإذن، فكل ما يسوء لمعى ويحرك ثورته هو ان نصيبه من الغنيمة الاجتماعية ليس على هواه، ولذا فهو يتطلع ويحتج ويسب الفقر، ولا يخفى رأيه فيمن هم دونه فى السلم الاجتماعى.

من أجل أن تظل قضية الفقراء وأولاد الفقراء فى هذا الاطار السطحى والضيق معا، يمضى الكاتب قدما فيركب الحدث المثير فوق الحدث المثير. فهذه هى الزهرة الرقيقة حسنية تحاول أن تذكر الوغد زكى بوعوده لها، عساه يلين قلبه فيوافق على خطبتها.. غير أن الولد النذل يصم أذنيه عن ندائها، فقد نال منها ما أراد من جهة، ولاح ت له فى الأفق صفقة كبيرة، كثيرة السمن والعسل، من جهة أخرى. إن أمه تمنيه بالزواج من الجميلة رئيفة خورشد، ذات الأعوام الثمانية عشرة والفدادين الألف، اليتيمة من الأب والأم معاً. ومن ثم يمضى زكى صوب الصيد الجديد، ويغشى على حسنية وسط دقات حفلة الزار، ويعلن الطبيب للعائلتين أن الزهرة الرقيقة حامل فى الأشهر الأولى. وعبثا يحتج لمعى. وهباء ما يقول فى تحميس أبيه وحمله على رفض الزيجة. فان الأب المذهول يردد دا... الحل الوحيد...!

ومن هذه النقطة فصاعداً حتى نهاية المسرحية، يفارق الكاتب الاسلوب الواقعى فى تصوير الأحداث ويلجأ الى الإثارة المركبة، التى تستهدف أعصاب النظارة واحساساتهم القريبة والتى تتوسل فى سبيل تحقيق هذا الهدف بكل وسيلة مهما بدت نابية عن الواقع. ففى الفصل الثانى نرى حسنية فى موقعها الجديد بيت زوجها إبراهيم عبد الباقى. وإبراهيم مكروب حقاً، فان الشك يملأ قلبه فى صحة أبوته لبنت وضعتها زوجته قبل أسبوع – وضعتها فى الشهر السادس. وهو يصرح لأبيه بأنه – من فرط همه – أوشك مرة على الانتحار لولا أنه ذكر أباه، ومرة سابقة هم بأن يقتل زوجته وابنتها معاً. فأثر فيه منظر الأم وهى محتضنة ابنتها فى حنان فعدل عن الجريمة. ويكفكف الشيخ عبد الباقى دموع ابنه ويدفع بأن أى اجراء يتخذه الابن مثل تطليق زوجته، أو هرب أسرة عبد الباقى كلها من البلد، سوف يدفع الباشا الى الانتقام، وسوف يجر الفقر على الأبرياء، ويحمل زوج أخت ابراهيم على تطليقها، بعد أن فقدت السند الذى تجده فى الباشا. وينهى عبد الباقى كلامه قائلا:

عبد الباقى: المعايش ياما بتذل نفوس كتير زينا فى البلد يا بنى، ويمكن مقامهم أعلى منا. ياما الهدمة بتخبى تحتها. لكن الفلاح عرضه بالدنيا. اذا اتوكدت من أن ظنك فى محله، حعرف اخد بتارك.

وفجأة يطبق زكى على المنظر. كان فى رحلة صيد مع أصدقائه ثم جاء يزور المرأة التى يريد أن يجعلها عشيقة: حسنية. وترفض حسنيه العرض فى ألم واحتقار:

حسنية: سافل، خبيث، منحط، بتتخذ من ضعف امرأة سلاح لمحاربتها. انا حياتى انتهت. والغلطة اللى ارتكبتها انى ما اعترفتش لاخويا لمعى بكل شىء ليلتها. انا واثقة انه يا اما كان أجبرك بالقوة انك تدارى عارى أو كان قتلك.. امشى اطلع بره. استنى تحت. بأى جرأة تتهجم على.

لمعى: جرأة المتعود يا هانم، وتأكدى انك حتفضلى خاضعة لسلطتى للأبد. أنا قابض عليك بيد من حديد. وما تظنيش انك تقدرى تهويشينى. كنت متعتى ودائما حاتكون متعتى، وقت ما أشاء وأريد. عشان كده أنصحك بالاستسلام (مقترباً منها). والخضوع لى (محتضناً اياها) انت لى. ملكى. ما تقاوميش. من العبث - مهما دافعتى برضك بتحبينى. المرأة ماتنساش أول راجل.

حسنية: سيبنى. ابعد عنى. (يحاول تقبيلها وينجح فعلاً) وهنا يدخل لمعى فجأة لتقوم مواجهة حادة بين الثلاثة:

لمعى: .. للدرجة دى تصل بكم السفالة؟ للدرجة دى؟ وانت يا كلب تتعدى على عرض زوج فى وسط بيته، ومانتش حاسب حساب انه من الجائز ان شخص يطلع عليكم فى موقفكم ده؟

حسنية: (باكية) لمعى، انا فى عرضك. سامحنى.

لمعى: اسامحك؟ حسابى معك بعدين. لكن انت يا أحط مخلوقات الله. ما تتعففش انك تستغل صلة الدم فى انك تغرى بنت عمك. أخو أبوك - اللى كان يجب تكون أول من يغار على شرفه. هل يوجد فى العالم نفس أدنأ منك؟ مابتردش ليه؟ أي مبرر لبشاعة موقفك؟ وتدخل الأم - أم لمعى - لتصبح المواجهة رباعية).

لمعى: تعالى هنا. تعالى شوفى بنتك فى أحضان ابن عمها. (صرخة من أم لمعى. يقترب منها لمعى ويسحبها الى وسط المسرح بقسوة ناسيا انها أمه).
أنت كمان كنت عارفة. كنت مطلعة على الأمور الحقيرة الوسخة اللى جارية فى بيتك؟ أتكلمى غير معقول ان شىء زى كده يحصل وأنت تفضلى جاهلاه.

أم لمعى:... وأنا أعمل ايه. أنا ولية ضعيفة فقيرة.

لمعى: وايه دخل الفقر فى كده؟

أم لمعى: خفت لا الباشا يزعل، يقوم يرمينا بره البيت. وانت عارف أبوك عايش من مرتبه اللى بيديه له أخوه. وأنا فى البيت مقامى أقل من خدامه.

لمعى: وهل الفقر معناه التفريط فى العرض؟

أم لمعى: الأول كنت فى المدارس. وكان كل همنا تربيتك.

لمعى: يعنى ربيتونى بثمن عفاف أختى. (ويدخل أحمد أفندى، فتتلقفه العاصفة الهوجاء:)

لمعى: (صارخاً بجنون) أبويا. أبويا. تعالى أتفرج على المهزلة. حسنية بنتك دنست شرفها من ابن عمها قبل ما تتجوز. (أحمد أفندى يتسمر) وكلهم كانوا عارفين وساكتين وراضيين بكده.

أحمد: اسكت. ما تفضحناش.

لمعى: (صارخاً) انت كمان كنت عارف بكده؟

أحمد: (بعد صعوبة) أيوه يا ابنى. كنت عارف بكده.

لمعى: ومش خجلان تعترف؟ عرفت بكده ورضيت انك تزفها على شخص يجهل

ماضيها؟

أحمد: أعمل ايه يا ابنى؟ عمك شاء كده، ماحدش منا يقدر يقف قدامه.

لمعى: ليه ما دافعتش عن شرف بنتك؟

أحمد: انا مديون لعمك بألفين جنيه. وواخد على اقرار انهم أمانة عندى. خفت يجرجرونى ويبهدلونى فى السجون يا لمعى.

لمعى: انت كمان بعتها بفلوس؟ كلكم بيعتوا شرفكم على هيكل المادة؟ (ويدخل كل من الشيخ وابراهيم عبد الباقى وابنه إبراهيم، ليلقى لمعى فى وجه الأخير بالقنبلة الميلودرامية المألوفة فى أمثال هذه المواقف:)

لمعى: يا إبراهيم عبد الباقى: طلق مراتك. أرمى عليها اليمين. دى كانت لغيرك قبل منك. أكلت من إناء نجس. بنتك بنت زنا.

ويدخل الباشا أخيراً، فتتصل المواجهة الجماعية إلى أعلى قممها:

لمعى: يا فؤاد باشا عبد السميع: انا اتهمك بالخسة والدناة، وأرميك بالكذب والجبن.

الباشا: انت مين يا كلب اللى تتجرأ تكلمنى باللهجة دى؟

لمعى: أنا لمعى عبد السميع، ابن أخوك التعس اللى سخرت من بؤسه وأنكرت صلة الدم اللى تربط أخين شقيقين ببعض.

الباشا: ما بقاش الا أنت اللى حتدلنى على الواجب.

لمعى: وليه لأ، هل يجب أنى أكون غنى حتى أعرف الواجب؟

الباشا: حقيقة انك لئيم. طول السنين اختفت عنى وضاعة نفسك وقلة أدبك، وظنيت انه أثمرت فيك التربية والتعليم. حقيقة: «اتق شر من أحسنت اليه».

لمعى: تقصد التعليم المجانى اللى نلته مكافأة على اجتهادى، وسهرى الليالى عشان أطلع أول فرقتى؟ تقصد هدوم ابنك القديمة اللى كنتم تستروا بها جسمى، ياما عايرتنى بها أمام زملائى فى المدرسة، فكانوا يضحكوا على، وأضطر انى أنزوى فى مرحاض من المراحيض امسح دموع الفاقة والعوز.

الباشا: اللى زيك ماكانش يستحق أى عطف.

لمعى: عطف؟ أى عطف. عطف العنيد على عروسته الخشبية. اذا كنت عامل لابنكم كخيا.. أشيل له الكتب وأمشى وراه.

الباشا: لابد انك فخور بوقاحة ابنك ياسى أحمد. لكن دا مش ذنبه. المعدن القذر له رواسب.

وهنا ينفجر - أخيرا! - ذلك الرجل المسحوق الذى ظننا انه قد فقد حميته - ينفجر بهذه الكلمات الضخمة فى وجه أخيه الباشا:

أحمد: (منفجراً) اخرس يا أحط جيفه. ما تعبش فى زوجتى يا كلب. بقى لى خمسة وعشرين سنة، أبكم وأخرس. عاملتنى معاملة العدو للأسير، وأمتهنتنى، وقضيت على

كرامتي. أما دلوقت ورجلي والقبر، خلاص واجبي وأديته، ورضيت بفضلات طعامكم عشان أغدي به ابني.. أنا دلوقت اللي أتكلم.. أنا وكيل الدائرة، اللي دفاترها تحت أيدي تثبت تلاعبك واختلاساتك في مال الوقف والقصر.

ثم نصل إلى أعلى قمم المشهد، حين يهرع إبراهيم إلى بندقية ويصيح في وجه زكي:

– الفقير عمره عليه هين.. والله لمفرغ الظروف ده فيك.

ويسحب لمعي منه البندقية ويصرخ بدوره:

– وأنت ذنبك ايه تتمرمط في السجن؟ سيبه لي أنا. دي أختي أنا. أوعى. بدي أشوفه تحت رجلي رمة نتنة.

✲✲✲

كان يمكن أن تنتهي: «أولاد الفقراء» عند هذا الستار القوي، وتكون مثيرة بما فيه الكفاية! غير أن الكاتب لا يكتفي بالكفاية، إنه يريد – فوق هذا – أن يحقق لمسرحيته أمرين هامين: الأول أن تكون فرجة مسرحية تتراوح بين الطرافة، كما في مشاهد حفلة الزار، في الفصل الأول، وبين إرضاء فضول المتفرج، باطلاعه على شخصيات من العالم السفلي للمجتمع، كما يحدث في الفصل الثالث، حيث يأخذنا المؤلف إلى مملكة تاجر الرقيق الأبيض المعروف: إبراهيم الغربي. والأمر الثاني أن يعتصر من متفرجه آخر دمعة، ويبتر آخر رد فعل عصبي، بحيث يخرج الكل وقد جفت دموعهم تماما، وأصبحت أعصابهم خرقة بالية.

لهذا نجد في الفصل الثالث، في مملكة الغربي – كثيراً من المدهشات. هذه حسنية قد أصبحت بائعة هوى، ترقص وتجالس السكارى، ليس هذا وحسب، بل قد كبرت ابنتها وأصبحت الآن في الخامسة عشرة من عمرها، وهي الأخرى بائعة هوى اسمها بمبة وفوق هذا وذاك فهي مصابة بداء الزهري الوبيل!

وإلى مملكة الغربي يأتي لمعي، وقد خرج من السجن الآن، وأصبح طريداً هائماً على وجهه في الشوارع. يأتي بحثاً عن أخته وابنتها. ويأتي أيضاً إبراهيم عبد الباقي زوج حسنية، وقد هزه الشوق الى المرأة التي كانت زوجته يوماً ما. بل يأتي كذلك – يا للعجب! – شخصان آخران هما الشاب رؤوف الذي وقع في حب بمبه، وأزمع أن يتزوجها، وأبوه مأمور الناحية، وسرعان ما نتبين أنه زكي، وكان قد جرح فقط ولم يمت. فكأن الصبي رؤوف قد وقع في حب أخته!

وفي المشهد الأخير في المسرحية تقع المواجهة النهائية بين الشخصيات الرئيسية – باستثناء أحمد وزوجته اللذين ماتا من فرط الهم، ودفنا في مدافن الصدقة. وفي هذا المشهد يلقي المؤلف آخر ما لديه من قنابل التعذيب: يدخل على زكي، وأبيه الباشا، المسكينة بمبة، التي

أكل الزهري لحمها ولحس نور عينيها، وجعلها عاجزة عن الحركة الا زحفاً على الركبتين. المنظر البشع ينهار كل من زكي وفؤاد باشا، ويعلنان توبة غير معقولة:

زكي: أنا بريء. كنت خاضع لسلطة أبوي. منك لله يا بويا أنت اللي دفعتني لكده. بنتي. بنتي.

الباشا: (باكياً) صحيح أنا أعترف بجرمي المريع. أنا المذنب الحقير.. اغفري لي ذنبي يا بنتي.. حسنية أنا في عرضك.

غير أن هذه توبة غير معقولة كما أسلفت. وهي أيضا غير مجدية، فقد فات أوانها. وتنتهي المسرحية وقد كتم لمعي أنفاس بمبة بوسادة، بناء على إلحاحها، ورحمة بها، انقاذاً من عذاب لا نهاية له إلا الموت. وتموت البنيه، ويدق الباب، فيسرع لمعي الى ارتداء روب القضاء، ويقبض على كتلة من الخشب يدق بها ثلاث دقات وهو يصيح: «محكمة!».

لقد فقد المسكين عقله!

✲✲✲

من السهل أن نشير إلى عيوب كثيرة في هذه المسرحية أو لها أنها تعرض مشكلة اجتماعية هامة في اطار ضيق وغير مؤذ، مما يهون من شأن المشكلة، ويبرزها في ضوء غير الضوء الذي تستحقه. غير أن هذا عيب مفهوم لو تذكرنا تاريخ المسرحية (١٩٣٢) ووجهة نظر المؤلف.

إن الحل الصحيح لمشكلة الفقر هو الكفاح السياسي والاقتصادي في سبيل الغائه، الغائه بالنسبة لكل الناس، وليس بالنسبة لأعضاء الطبقة المتوسطة وحدهم. ومثل هذا الحل يقتضي ثورة شاملة هي بالطبع آخر ما كان يمكن أن يفكر فيه المؤلف آنذاك. ومع هذا، فمن الواجب أن نذكر للمسرحية فضلها وشجاعتها في عرض المشكلة أصلاً.. فهي قد بلغت في هذا العرض حدود ما كان العصر يطيق دون أن يتعرض العمل للمصادرة.

بل لقد تعرضت المسرحية بالفعل للمنع من قبل وزارة الداخلية ثم عادت «إدارة عموم الأمن العام» فأجازت عرضها بعد تعديلات كثيرة اقترحتها فرقة رمسيس، وكان أهم العبارات المحذوفة عبارات تحاول أن ترفع مستوى مشاكل الأفراد إلى المستوى العام. تربط بين فقر أناس بعينهم وبين النظام الاجتماعي الذي ينتج هذا الفقر. يقول لمعي في احدى العبارات المحذوفة، موجها الخطاب لإبراهيم:

– لعنة الله على الفقر ما أتعس المحتاج ما أبأس الفقير. اذا سقط بين مخالب الغني، القاسي، الشرير. وبيقولوا الشرف أغلى من المال. دا المال في الدنيا أتابيه كل شيء. هو الاعتبار هو المركز، هو الحسب، هو النسب، وأخيرا هو الشرف، عشان كده بيعبدوه ويقدسوه.

ويقول متهكما من الباشا:

– أدى سيدنا اللى اشترانا كلنا . آدى المالك لشعورنا والمتصرف فى حياتنا ، اللى فى أيده أذلالنا وسعدنا. أهلا برب المال، اللى تكرم وتنازل انه يناسب أولاد الفقرا.

بل يمضى لمعى فى سخريته إلى حد تأكيد أن الباشا المجرم المفضوح إنما هو شخص محترم، ينظر اليه المجتمع على أنه رسول الله فى الناس، والنائب عن جلالة الملك. وحين تبلغ المواجهة ذورتها بدخول كل الشخصيات الرئيسية على النحو الذى تقدم يرد لمعى على قول الباشا: «أنا هنا فى بيتى وأملاكى» بقوله:

– انت هنا أمام محكمة من الفقراء عايزة تقتص من اللص اللى سطا على عفاف بنتهم.

وفيما بعد يصرح لمعى، وهو بسبيل الاعتذار عن مسلك أخته التى تحولت الى بائعة هوى:

– نظام المجتمع خطأ، كثيرين يحاولوا اتباع الطريق المستقيم، لكن الوسائل أمامهم معدومة. وقد حذفت الرقابة عبارة «نظام المجتمع خطأ» وأجازت الباقى.

فالواقع أن المسرحية لم تقصر فى عرض مشكلة الفقر والفقراء عرضاً بارزاً، ومثيراً، وإنما عيب العرض أن المسرحية تحدثت من خلاله عن فقر غير عميق – إذا صح التعبير. الفقراء فيها هم أفراد الطبقة المتوسطة المتطلعة إلى الأغنياء: لمعى وأسرته، وأفراد من صغار العاملين فى خدمة كبار الملاك.

وليس هؤلاء هم الفقراء الحقيقيين، إنما الذين كان الفقر يطحنهم بالفعل هم جموع المعدمين فى الريف والحضر معاً. وهؤلاء لا تدخلهم المسرحية فى الاعتبار. ومن أجل لا تبرز هذه الحقيقة، وفى سبيل أن تبلغ المسرحية هدفها من علاج قضية الفقر والفقراء علاجاً لا يبلغ حد الخطر، يتوسل المؤلف بكل الوسائل الدرامية الحراقة ليؤثر فى جهوده دون أن يدفعه الى الثورة.

إن هذه هى الصيغة المقابلة للصيغة التى ابتكرها الريحانى فى حقل الكوميديا، فهو الآخر قد نقد الأغنياء وأعلى شأن الفقراء، ولكنه حرص، بالمفاجآت الخرافية، وخبطات الحظ على أن يحصر مشكلة الفقراء والأغنياء فى مستوى الأفراد وحدهم. وحين حاول الخروج عن هذه الصيغة فى مسرحية: «الجنيه المصرى» تعرض هو الآخر للمصادرة بادىء ذى بدء.

***

يبقى أن نقول إن الميلودراما الاجتماعية قد كسبت شيئاً بذاته من أولاد الفقراء، وهو التعرض المباشر لقضايا المجتمع على النحو المتقدم وفى الحدود التى فصلتها آنفا. ولولا أن المؤلف أراد أن يرضى كل الناس، وأن يقدم الفرجة والميلودراما، والدرس الاجتماعى ويرضى الفقراء ولا يغضب الأغنياء غضباً ذا بال، لكان لأولاد الفقراء شأن آخر.

الفصل الثامن

«شقة للايجار» والثورة الشاملة

يشعر عزت فى مسرحية: «شقة للإيجار»، التى كتبها فتحى رضوان عام ١٩٥٩، بشعور غريب على مجموعة الأبطال الذين نظرنا فيهم حتى الآن. يشعر أنه لا يصلح لدور البطولة الذى اختارته له الأحداث. يحس بالثورة، وضرورة الثورة، ولكنه يحس كذلك بأنه عاجز عن أن يكون قائدا لهذه الثورة. وهو لهذا فى مركز حرج حقا.

يقول لمحاميه حين يلقاه فى الحبس «لم يعد ممكناً أن أعود إلى سابق حياتى: خمر ونسوان وكابريهات وجرسونيرات. وليس ممكناً أن أكون فيلسوفاً ومصلحاً. أنا ممثل هزلى فى المجتمع، أعتاد الناس أن يضحكوا على مستحيل أن أمثل دوراً جدياً».

ويقول للفتاة اعتدال، بائعة الهوى، التى قضى معها ليلة القبض عليه، وقد جاءت هى الأخرى تزوره: «كلامك معى نور حياتى.. كنت نصف سكران عندما بدأت تتكلمى. كلمتين تلاته قلبونى.. غيرونى كنت باسكر لأنسى الكلام اللى قلتيه. ولولا أن البوليس جاء لعدت الى أصلى. كان لا بد أن أنساك وأن أعود إلى أصلى. إلى الحياة التى عرفتها. كنت أكرهها ، أكرهها ، أحيانا ، ولكن لم يكن هناك حياة أخرى يمكن أن أعيشها. أنا لم أعمل فى حياتى عملاً، لم يستفد منى أحد».

والمصيبة فى هذا كله. أن عزت، وقد ذاق حلاوة الوعى بحقيقة ما حوله، وأدرك كم هى عظيمة تلك الثورة التى دعت اليها المنشورات التى ضبطت فى شقته – يحس فى أعماقه أن الحلاوة لابد ذاهبة. لأنه ليس كفؤاً لها. لقد سرق – لأيام معدودة – دوراً شريفاً وعظيماً هو دور

الثائر وكاتب المنشورات، ولكنهم سيفرجون عنه حتماً، بعد أن يتبينوا حقيقته. وسيخرج ليبحث عن شقة جديدة للايجار، يتخذها وكرات للملذات.

وحين تقول له اعتدال ان هذا غير ممكن يرد قائلا: ما هو الممكن؟ أن أبقى ثائراً؟ أن أؤلف منشورات؟ أنا أجهل كيف يكتب الناس كلمتين لهما معنى. فأنا محكوم على أن أعيش فى الفراغ.. أنا برىء لسوء حظى من المؤامرات برىء من الأفكار.. برىء من كل عمل صغير نافع.

وكان عزت قد رسم لاعتدال صورة الحياة التى عاشها قبل أن يصطدم بها، وبالمنشورات:

- .. فى ليلة واحدة كنت أبعثر ثلثمائة جنيه. لم يكن هذا ذنبى. فقد وجدت المال والفراغ والشباب. وجدت الجميع تحت أمرى. كنت مدللا من والدى حتى مات. ومن أمى حتى ماتت، ثم من زوجتى وأولادى وأصدقائى. أنا رجل فى الظاهر. طفل فى الحقيقة.

وتسأله الفتاة: وزوجتك وأولادك، وبيتك؟

فيقول فى مرارة: هذه الأشياء فى حياة مثلى زينة. فكما ان لى سيارة وعزبة وجارسونيرة، لابد أن يكون لى أولاد.. ذكور وإناث.. ولكن أراهم وكأنى أتفرج على أشياء فى فترينة.

❋❋❋

يذهب عزت إلى شقة استأجرها فى آخر الفصل الأول لتكون عش غرام، ويقضى مع اعتدال ليلة تبدأ حمراء وتنتهى نهاية مثيرة. تحكى له البنت قصة مزوقة عن حياتها، وكيف أنها تمتهن بيع الهوى لتربى أخوة لها فى الجامعة لا يعرفون من أمرها شيئاً. وتؤثر القصة فى عزت فيسكر حتى يفقد الوعى، فحين يفيق، يكون وعى آخر، قوى وصارم ولا يرحم قد أخذ بخناقه: إنه مجرم، وذئب اجتماعى، ينهش لحم فتاة مسكينة فى مثل سن ابنته. ويحاول أن يخفف من وخز ضميره، فيعرض على البنت عشرين جنيهاً. ويحس نحوها بشعور فريد: لقد أصبحت فى نظره ابنة له، فهو يقبلها كما يقبل الوالد ابنته. ولكن اعتدال ترفض ماله وعواطفه معاً، فى احتقار. وترى فيها مجرد رغبة فى هضم لقمة جسدية دسمة، أكلها فى ليلته الماضية، كى يعود لمثلها فى ليالى قادمة.وتكشف له عن أن قصتها مزوقة ومخترعة، من أجل تزجيه البضاعة، وتعترف بأنها سرقت منه - وهو سكران - جنيهات عشرة. غير أن عزت لا يأبه بهذا كله. لقد حفرت الفتاة فى نفسه مجرى عميقاً، وفتحت عينيه على حقيقته.

وحين يكبس البوليس الشقة، وتهرب الفتاة، ويسمع عزت صوت ضابط البوليس الشاب وهو يقرأ واحداً من المنشورات السياسية التى ضبطت فى المكان، يفتح أذنيه وعينيه وقلبه جميعاً لصوت عذب يطرح لسماعة طرباً واضحاً صوت يقول: «ان أنصاف الحلول لا تنفع. لا يجدى الترميم فى بناء تداعى وتهيأ للانهيار، لا يثمر الترقيع فى ثوب تمزق وبلى، واستحق أن

يكون فى عداد الخرق التى أهلكها الزمان. «لابد من عمل أصيل، يتناول البناء من أساسه، لابد من ثورة. نعم ثورة. اسمعوا جيداً أيها المواطنون. كل شىء تهيأ لهذه الثورة. وكل شخص يستعد لها. والأمة بأسرها تنتظرها فالثورة هى العلاج. والثورة هى الأمل. والثورة هى الطريق».

هنا لك يلتحم الوعى الاجتماعى بالوعى السياسى فى نفس عزت، وتبرز مشكلة لا حل لها عنده: الثورة ضرورة، وهو ليس ثورياً. فماذا يفعل؟

يرأس جمعية خيرية كبرى، يحاول بها أن يصلح ما استطاع، ولكنه لا يلبث أن يتبين عقم المحاولة. بل يحس كذلك بأنه يشارك فى جريمة كبرى، عن طريق نشاطه الخيرى هذا، فهو فى الواقع لص بين لصوص، كلهم يستغل الخير التماساً لنفع شخصى.

قال له المنشور من قبل: «إن أنصاف الحلول لا تنفع» وها هو ذا قد تورط فى حل من هذه الحلول التوفيقية. والنتيجة؟ هباء. بل أسوأ من هباء. مشاركة فى محاولة فاشلة لدعم البناء المنهار. ولا يبقى أمام عزت الا أن يتوه فى غمار الرومانسية والسنتمنتالية. أن يبحث عن براءته السابقة، قبل أن تلطشه أمواج الثورة، وقبل أن يدرك البعد الحقيقى لأفعاله: «كنا فى الماضى مجموعة من الحيوانات، تعمل بوحى الغريزة، ما نريده نطلبه، وما نستطيعه نعمله. نتهارش كما تتهارش الكلاب. فاذا شبعنا وارتوت نفوسنا، عدنا أصدقاء.. لم يكن بيننا واحد يفكر فى الشهرة، أو يدفع صاحبه ليخطف منه شيئاً. حتى لو تنافسنا على امرأة جميلة، كنا نحس أنها تضحك علينا جميعاً.. فنعود كما كنا أصدقاء. «أريد أن أتحرر. أن أرتد صبياً فى ثوب الصبيان». وإلى أن يحدث هذا، يتجرع عزت سم العمل. يرهق نفسه به حتى ينسى أنه يدور فى دوامة، وأن أى صعود أو مضى إلى الأمام لا يعنى رقياً أو تقدماً.

وينهى عزت المسرحية وهو يردد - كالمنوم - عبارة قالتها اعتدال، يرددها ويود لو كان فى إمكانه أن يصدقها: «سيعيش كل منا متحرراً من نفسه. متحرراً من الماضى باحثاً عن أمل جديد».

❋❋❋

كما رأينا هذا بطل من نوع جديد. إنسان مرهف الحس شديد النقاء، ما أن يصطدم بالحقيقة حتى يبهره نورها، فلا يعود يقر له قرار. انه ينخلع انخلاعاً من طبقته الوسطى، ويفقد انتماءه لها، ويرفض أن يعيش على الخطوط القديمة. وهو فى الوقت ذاته عاجز عن أن يتبع النور الجديد. وهذه نهاية غير مؤدية لأنها لا تحسم شيئاً، غير أنها أفضل بكثير من النهاية التى وضعها فتحى رضوان للمسرحية لدى تمثيلها، حين جعل عزت ينتفض الى الحركة الايجابية إثر رصاصة طائشة تصيبه من مسدس حاول به ممدوح - حبيب اعتدال - أن ينتحر.

هنا لك يقرر عزت أن يندفع إلى العمل، ويصدر صحيفة ثورية، تكون منبراً لكل من لا

يقنعون بأنصاف الحلول، ويسعون إلى ثورة شاملة. إن هذه النهاية تهدم شخصية عزت من أساسها، وتفقده مبرر وجوده كشخصية. ذلك أن القيمة الحقيقية لعزت هى فى هذا الاخلاص الشديد لكل ما يراه أو يحس به. وهو قد أحس بوضوح بعقم الحلول الجزئية.

وأدرك بقوة أنه لم يعد منتمياً لطبقته، وأنه فى الوقت ذاته عاجز عن العمل خارج هذه الطبقة. عاجز عن التصدى للعمل الثورى. ومن ثم تأتى حيرته وضياعه، وهما ركيزتان أساسيتان فى بناء شخصيته، لا تقدر رصاصة طائشة وتطور مفاجىء على تحويله عنهما.

لكل هذا، أفضل أن أناقش عزت داخل اطاره الأصلى: بطلاً حائراً، معذباً بين عالم قد تهدم وعالم آخر لم يبدأ فيه البناء. إن هذه الحيرة هى التى تحببنا فى البطل، لأنها شاهد على طيبته الأصيلة، كما انها حقيقة تاريخية كبرى. فليست الطبقة الوسطى هى التى تستطيع أن تقود ثورة شاملة، وهى التى تعثرت قبضتها – أكثر من مرة – على ثورات سابقة. ومن ثم فإن أفراد هذه الطبقة إن كان بهم إخلاص كإخلاص عزت، يشعرون – لا مفر – بالحيرة، والعجز، ثم ينتهون إلى متاهات الرومانسية، والتعلق بأمل غامض فى التحرر من الماضى والنظر الى المستقبل. ومن ثم أيضاً، لا نستغرب أن تتحدث المسرحية عن أفراد الطبقة الوسطى بفئاتها المختلفة، ثم يسقط من الحديث أمثال ممدوح من الثوار الذين انخلعوا انخلاعاً حقيقياً، وراحوا يشتغلون بالعمل الثورى الفعال، مثل التهييج السياسى، وكتابة المنشورات وتوزيعها على الناس.

ذلك موقف يعكس عجز الطبقة الوسطى عن الإيمان الحقيقى بالعمل الثورى وجدواه. ولهذا يختفى ممدوح الثائر ويظهر بدلاً منه سامى، الصحفى الشاب، الذى يحرر الصفحة الاقتصادية فى مجلته، بعيداً عن الضوضاء، والذى يجعل كل أمله فى الحياة أن ترضى عنه اعتدال وتسمح له بأن يتزوجها.

***

وقد كان بوسع فتحى رضوان أن يجعل مسرحيته هذه أكثر فاعلية مما هى الآن لو كان أحسن تضفير موضوعيها الرئيسيين فى كل واحد متسق: موضوع العلاقة الإنسانية الاجتماعية التى تربط عزت باعتدال وموضوع العلاقة السياسية التى تربط عزت بالمجتمع.

إن الموضوعين وجهان لشىء واحد، هو الثورة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، الثورة الشاملة التى يدعو اليها المنشور. غير أن الكاتب يعالج الموضوعين فى خطين متوازيين لا يلتقيان.

الحدث السياسى الكبير الذى يؤدى بعزت إلى الحبس ويعرض حريته للخطر تنظر إليه اعتدال من بعيد. تنظر اليه نظرة عاطفية صرف. فهذا الحدث يدعوها إلى أن تكن لعزت عاطفة مختلطة بين حب المرأة للرجل وحب البنت لأبيها. ولكنه لا يحفزها إلى التفكير فى جوهر القضية

التى بسببها جاءت تزور عزت فى الحبس. وتظل العلاقة بين الاثنين على المستوى العاطفى حتى النهاية، حين يسلم عزت «ابنته» اعتدال الى سامى، ويلح على البنت أن تقبل الشاب زوجاً، وأن تتحرر من الماضى المشين الذى يقف الآن عقبة بين الشابين.

واعتدال تستحق منا أن نلقى عليها نظرة فاحصة، لأكثر من سبب: فهى نموذج يتكرر فى أدب فتحى رضوان المسرحى من جهة.[1] ومن جهة أخرى نجدها في مسرحية: «شقة للإيجار» تمثل جانباً مشابهاً للجانب الذى يقف فيه عزت. إنها – مثله – تصطدم بحقيقة ما، فتهز هذه الحقيقة روحها هزة كبيرة تجعلها تفيق من الغيبوبة الاجتماعية التى يفرضها عليها وضعها الذليل.

تفاجأ اعتدال «بعميلها» عزت وهو يعرض عليها مبلغاً كبيراً لقاء ليلة الأمس – هو عشرون جنيها. وضعتها فى حقيبتها فى صمت. وترد اعتدال على هذا الهجوم غير المقصود بهجوم حاد، تحاول فيه تفسير مسلك عزت تفسيراً يحط من شأنه، وينتزعه من المنصة العالية التى صعد اليها بعمله الكريم.

اعتدال: أنا عارفة انت تأثرت من الحكاية اللى حكيتهالك وأنا سكرانة. أنت صدقتها، فزعلت وشربت وكترت من الشرب. عايز تنسى احتقارك لنفسك ولأنك عملت واحدة زى بنتك وكانت زميلتها فى المدرسة، عملتها مومس – تصورت بنتك فى نفس الموقف. تصورتها فى الصبح بعد ليلة مقندلة مزفتة، تمد أيدها علشان تاخد الثمن، انت عايز تريح ضميرك. عايز تتصدق على الجيفة الى قدامك بالعشرين جنيه دول (تقذف بالعشرين جنيه فى وجهه وتقف منفعلة) أنا أرفض يا سيدى هذه الشفقة. أرفض أن أكون تسليتك بالليل بشكل، وتسليتك بالنهار بشكل آخر. انا بالليل وسيلة لامتاع جسدك. وفى الصباح وسيلة للترويح والتسرية عن ضميرك. يا سيدى لقد بعتك جسدى. اعطنى الثمن المتفق عليه. الثمن الذى يعرفه أمثالك من الرجال الذين يتخذون منا وسائل لتجميل حياتهم وجعلها مقبولة ومسلية.

غير ان هذا التفسير التقليدى والواقعى لمسلك طلاب اللذة الليلية لا ينطبق على عزت، ولا يوهن من عزيمته، ولا يغير من الشعور الإنسانى الودود الذى أصبح يحسه نحو اعتدال.

وحتى حينما تفشى له سر الجنيهات العشرة المسروقة وحتى حين يكبس البوليس الشقة ويتعرض الجميع للخطر، تظل اعتدال وسلامتها شغل عزت، فهو يجرى وراءها بالعشرين جنيهاً ويقول فى هدوء عجيب: «مايهمكيش خدى فلوسك وانزلى. انزلى على مهلك. ربنا معاك». ولا تجد اعتدال ما تفعل سوى التوقف لحظة، ثم تقول وقد أغمض عليها الأمر: أما راجل غريب.

(١) فى مسرحيتى: «مومس تؤلف كتاباً» و«موعظة آخر الليل»، مثلا.

ومن تلك اللحظة حتى نهاية المسرحية تدخل اعتدال فى دوامة من الحيرة والاضطراب – تبتعد عن كل مظاهر البهرجة فى الملبس والزينة، وتتكلم بصوت وقور وحزين. ويعذبها ماضيها ويلح عليها، فتصر على أن تسمى نفسها «المومس» وتجد فى ذلك عزاء كبيراً وسلوى، كما يقول المحامى الشاب شفيق لعزت. ثم لا تستطيع من بعد انفصالا من الرجل الذى أحدث فى حياتها كل هذا التغيير. وتظل محيرة بين أن تحبه كرجل أو كوالد. وتمنعها هذه الحيرة من قبول الحياة الجديدة التى يعرضها عليها حبيبها سامى.إنها تصر على أنها ماض لا سبيل الى الفرار منه. وقد أصبح سامى جزءا من حياتها – هذا حق – ولكنه جزء من ذلك الماضى الذى لا مستقبل حقيقى أمامه.

وتنتهى المسرحية واعتدال مشرفة على التمريض فى مستشفى مسطرد، ولكنها لا تسمح لنفسها ـ أبداً ـ بأن نفسى انها كانت مومساً.

أهو نوع من تعذيب النفس، والرغبة فى التكفير؟ ربما. ولكن السبب الأعمق هو أن التصاقها الأقوى بالرجل الوحيد الذى أحبته ـ عزت ـ قد كان وهى بائعة هوى. ولن يتكرر هذا الالتصاق أبدا من بعد. لا يمكن استعادته الا فى الخيال. وفى الخيال ترى اعتدال نفسها مومساً والى جوارها عزت. ومن ثم تتمسك بذلك الخيال الذى تسميه ماضياً لا فرار منه.

***

تتحرك اعتدال على المستوى العاطفى والاخلاقى وحسب وتفسر ظاهرة البغاء على أن سببه ـ أساساً ـ نوع من الشره يصيب الرجال. فيجعلهم يلغون فى لحم النساء كما تلغ الكلاب والقطط الضالة فى أكوام النفاية.

وهى لهذا لا تفعل شيئا بالذات على سبيل الثورة على وضعها المهين فى المجتمع. كل ما تفعله هو أن تأخذ وضع النمرة المتحفزة بازاء عملائها. ترفض أن تخدع «بوحايدهم» كما تقول لعزت، وتسخر من كرمهم ـ إن أبدوا كرما ـ وتسرقهم وهم سكارى كلما استطاعت. وحين يصيبها شىء من الوعى «تتطهر» على المستوى الأخلاقى، ولا تثور. انها أقل رعباً من «رجلها» عزت، ولكنهما فى الأساس متشابهان. كلاهما لا يستطيع أن يحيا إلا فى نطاق الطبقة التى ينتمى إليها، وكلاهما عاجز عن الثورة.

***

يستعين فتحى رضوان بسمات ميلودرامية واضحة لكى يجعل موضوعه الجاد هذا أكثر تأثيراً فى نفوس قرائه ومتفرجيه. يستعين بالخطب الرنانة الحراقة يسندها الى بعض شخصياته (عزت واعتدال أساسا) فى المواقف الملتهبة وقد مر بنا بعضها. ويستخدم الأسرار يهتك عنها الستر فجأة فى المواقف الحادة ثم يعقبها بمفاجأة حركية على النحو التالى:

اعتدال: (يعلو صوتها وهى تعدو نحو المقعد الذى ألقت عليه حقيبتها) أنا حرامية ... أنا حرامية ... حرامية ... حرامية. (بانفعال عنيف جداً) أنا سرقتك امبارح وانت سكران. خدت منك عشرة جنيه ... أهم (تفتح الشنطة وتخرج ورقة ذات عشرة جنيهات وترميها فى وجه عزت). انده البوليس ... البوليس. البوليس. (يدخل عبد المغيث مضطربا)

عبد المغيث: بوليس ... بوليس ... كبسه جامدة.

عزت: (مأخوذا ولكنه من شدة الصدمة لا يتحرك ولا ينفعل) بوليس؟

اعتدال: (منتبهة) بوليس؟ انا لازم أهرب ... أنا ان مسكونى رحت فى شربة مية. (تتجه نحو عبد المغيث) اخرج منين؟

عبد المغيث: من سلم الخدامين ... سلم النجاة.

غير أن هذه المفاجأة المثيرة لا تلبث أن تتمخض عن مفاجأة أكبر وأشد إثارة: يدخل ضباط البوليس، ويتبين عزت لشدة دهشة ـ انهم ليسوا من بوليس الآداب:

عزت: حضرتك بوليس من ...

الضابط: من القلم السياسى.

عزت: (مأخوذاً) قلم ... سياسى ... ليه؟

الضابط: مش دى شقتك؟

عزت: (مندهشاً) وهى شقتى من اختصاص البوليس السياسى؟ (يدخل ضابط ومعه أوراق ويدخل معه بوليس ملكى يحمل آلة طباعة رونيو)

الضابط الكبير: دول ايه؟

الضابط الشاب: منشورات وآلة رونيو.

عزت: منشورات ورونيو ... دول كانوا فين؟

الضابط: اتفضل معانا نفتش بحضورك. ده اجراء قانونى ومن حقك.

عزت: (يبدأ ينهار) من حقى؟ منشورات ورونيو فى الشقة؟

وينتهى المشهد والضابط الشاب يقرأ المنشور الذى تتفتح على وقع كلماته روح عزت المغلقة.

ومن فن الميلودراما أيضاً نجد التحول المفاجىء الذى يصيب الشخصيات. وهذا التحول إن كان أقل حدة فى الشخصيات الرئيسية: عزت واعتدال، فهو فى الشخصيات الصغيرة من أمثال المحامى شفيق يبدو واضحاً. لا يكاد عزت يحادث المحامى بضع دقائق، حتى يتحول المحامى من موقف المحتج على تصرفات عزت الى المعجب به أشد الاعجاب.

المحامى: (متأثراً) أنت رجل عظيم ... إنت انسان.

وقد مر بنا أن عزت نقى السريرة الى درجة كبيرة. وهذا النقاء المفرط هو بعض سمات

الشخصية الميلودرامية. وهو فى «شقة للإيجار» لا يقتصر على عزت، بل يمتد الى سامى. الذى كان أفقر عملاء اعتدال، والذى دس فى يدها خمسين قرشا مرة، وأعطاها عقداً وورقة بها اسمه مرة أخرى - وفى المرتين لم يمسسها قط - والذى ذهب يبكى على قبر أمها بكاء مراً.

والتصرفات التى تتقلب بين النقيض والنقيض هى أيضا من مميزات الشخصية الميلودرامية. ونحن نلحظ وجود هذا التقلب فى عزت الذى يضحك تارة ويبكى أخرى فى موقف واحد، ويبدو كأنما قد أصيب بجنون، على حد وصف المؤلف له فى المشهد التالى:

عزت: هنا مصر ... تجد أشكال وألوان من البؤس والقرف. تجد مرضى ومسلولين. تجد معتوهين وآدميين بلا أعراض (يضحك فى حالة عصبية) والله، والله، والله (بصوت عال يدل على شدة الانفعال والهياج) والله الحكومة هى اللى بتهتك الأعراض، ولا فيش بوليس آداب يمسكها. زملائى فى السجن لكى يعيشوا يجب أن يبيعوا أعراضهم. لكى يجدوا لقمة عيش، أو نفس سيجارة، أو قطعة حلاوة طحينية، لابد أن يتنازلوا عن هذا الذى تسمونه يا حضرات المشرعين والمحامين والمؤلفين (عفاف) الرجال والنساء والصبية، ومع ذلك فهم أنظف وأشجع وأصرح منى ومنك (يشده من مقدم سترته بعنف) هؤلاء يريدون أن يعيشوا، وهم يعيشون فى مرح عجيب، ولو هددك فقر كفقرهم لليلة واحدة لانتحرت. لأنك جبان. لأنك رعديد. لأنك متعلم ومفكر (يبصق على الأرض فى حدة).

وإلى جوار هذا التقلب بين العواطف المتناقضة فى المشهد الواحد، وما يصحبه من نبرات خطابية هى أيضاً من سمات الميلودراما، نجد فى عزت نوعاً مبالغاً فيه من احتقار الذات، هو كذلك من بضاعة الفن الميلودرامى:

عزت: ... لقد سجنت هنا بوصفى انسانا. وكان من الواجب ان أسجن بوصفى حيوانا ... ع الشفخانة ... ياللا! أرم. زبالة (فى انفعال شديد) انت يا سيدى لا تدرى كم اتعذب حين أجد هنا السعادة التى أجدها من قبل، ومع ذلك لا أحسن انها من حقى ... الناس يحترمونى ... والحقيقة اننى كلب. كلب. كلب نجس. (يعاوده الانفعال) ع الشفخانة ... ع الشفخانة (يقف كمن يصوب بندقية فى الهواء) اضرب. اضرب. وعلى عربية الكلاب. (تدمع عيناه، ويعلو صوته وينخفض فى اضطراب شديد ثم يجلس ويخرج من جيبه منديلا:

كما يستخدم المؤلف مؤثرات ميلودرامية بعينها مثل: حكاية أم اعتدال التى تموت مستورة بفضل الجنيهات الثلاثين التى سرقت ابنتها بعضها واستحقت البعض الآخر كأتعاب.

ومع هذا فان «شقة للإيجار» ليست ميلودراما خالصة وإنما هى من النوع الذى نسميه: «دراما» أو دراما بورجوازية، وهو لون من التأليف المسرحى يعالج المشاكل الاجتماعية علاجاً زاعقاً، رناناً، ويستعين بالميلودراما والكوميديا معاً، على نحو ما نجد بالفعل فى مسرحية: «شقة للإيجار».

وجدير بالذكر ان النظرة العطوف التى ينظر بها الكاتب الى اعتدال وقضيتها هى أيضا من تقاليد «الدرام» وذلك منذ أن نظر الكاتب الفرنسى إميل أوجييه (١٨٢٠ - ١٨٨٩) بعين العطف الى مومس اسمها كلوريند، فى مسرحية «المغامرة» وجعل وجودها كله يتغير بعد أن تقع فى غرام[١].

على أن استخدام فتحى رضوان للكوميديا فى مسرحيته يثير بعض المشاكل الفنية من ناحيتى البناء والمضمون معا. ذلك أن الفصل الأول بأكمله مكتوب فى لون الكوميديا الانتقادية. مكتوب ببراعة كبيرة وخفة ظل ودراية بأحوال الناس تجعل قراءته أو مشاهدته متعة واضحة. غير أنه يكاد يكون مسرحية فى فصل واحد، مستقلة تماماً تقريباً عن جسد المسرحية، بحيث يسهل حذفه وتمثيله بمفرده على أنه وحدة فنية قائمة بذاتها. وفى الفصل الرابع يخصص الكاتب مساحة مفرطة الطول لكشف أحوال الجمعية الخيرية التى رأسها عزت، والابانة عن انتهازية أعضائها جميعاً.

وقد كان فى الامكان أن يعبر الكاتب عن هذا كله فى مشهد قصير أو مشهدين، ثم يدع تيار الاحداث الأصلية فى المسرحية يمضى خالياً من الكدر. كان فى إمكانه أن يفعل هذا بسهولة لولا أن موهبته للنقد الاجتماعى الكوميدى تلح عليه دائماً، وتغلبه على أمره فى أحيان غير قليلة.

والواقع أن الكوميديا الانتقادية هى أقوى أسلحة فتحى رضوان المسرحية، كما تشهد بهذا هذه المسرحية، - وبدرجة أكبر - مسرحية «المحلل»، التى يبدو فيها فى أحسن سمت.

ومن ناحية المضمون يحول هذا الكم الكبير من الانتقاد الكوميدى بين الكاتب وبين التركيز على موضوعه الرئيسى، والنظر العميق فى داخل البطلين: عزت واعتدال. ومن ثم يعوض الكاتب نفسه عن هذا النظر العميق باستخدام أساليب التصوير من الخارج، مثل الميلودراما والخطابة والكاريكاتور. على أن هذا كله لا يحول دون اعتبار مسرحية «شقة للإيجار» واحدة من أكثر مسرحياتنا، احساساً بمشكلة هذا الوطن الكبرى: حاجته الى تطور جذرى شامل، يقتلع الفساد من أساسه ويضع مكانه أساساً لبناء جديد. وربما كانت «شقة للإيجار» هى أول مسرحية مصرية تعانق موضوع الثورة الشاملة وضرورتها هذا العناق المخلص الحساس



(١) وقبل هذا نظر الالمانى كوتزبيو نظرة متحررة الى المرأة التى تزل فمنحها حق التوبة والعودة الى طريق الشرف.

الفصل التاسع

«الدخان»
والثورة المستحيلة

فى مسرحية «الدخان»، التى كتبها ميخائيل رومان عام ١٩٦٢ يقول البطل حمدى لأخته جمالات:

- بصى، (يشير الى آلة كاتبه سوداء فى ركن الغرفة برعب) شايفة الماكينة السودة القديمة دى اللى من أيام سيدنا نوح؟ دى العدو اللى لازم أحاربه، كل يوم، وكل شهر، وكل سنة، لغاية ما أموت. جمالات، ده العدو اللى لازم أحطمه وأقتله. (يندفع نحو الآله بسرعة خارقة وينقض عليها. جمالات تجرى وراءه فوراً) دون كيشوت. أنا دون كيشوت القرن العشرين.

وكان دون كيشوت هذا قد دخل معركة وراء معركة مع أعداء كثيرين. مع أبيه، ومع الشركة التى يعمل فيها كاتباً على الآلة، ومع العالم كله، فعاد من هذه المعارك جميعا مثخناً بالجراح.

يتلفت حواليه فى غرفته، فلا يجد صورة أبيه، وإنما يجد صورته هو، فيقول لحسنية، زوجته التى كتب عليها كتابه من شهور طويلة ولم يدخل بها بعد:

- شلتى صورة أبويا؟ لو كان هنا كان رماك من الشباك. (يغمض عينيه).

حسنية: (ببرود) بس هو موش هنا.
حمدى: هيه. أقسم بالله انا حاسس انه قاعد قدامى. (يضغط على اسنانه. يجلس).

وتسأله حسنية: بتحبه للدرجة دى.

فيرد: ما ... اعرفش. ليه ما تقوليش باكرهه للدرجة دي ... كان غبي ومغرور. وعلى قد ما كان بيقرا كان يكره المعرفة كراهية الموت. قال حا زوديك التجارة الثانوية علشان تساعدني في البيت. قلت له وديني ثانوي زي ولاد الشارع وانا اساعدك في البيت. قال لا ـ قلت له كلمة صغيرة، قلع الحزام واداني علقة.

ويقول حمدي لأخته جمالات: يوم ما نجحت أبوي اداني ثلاثة صاغ وبعتني عند ثابت بك في العتبة عشان يشحتني المصروف زي كل شهر، وقال لي، قله انك نجحت يديك البقشيش. بقشيش. سألني الكلب التركي على النتيجة، قلت له لسه ما طلعتش. حط ايده في جيبه وطلع الاثنين جنيه وادهم لي ونده السفرجي وقال له، خد الولد عشيه في المطبخ. أبويا كان راجل منافق.

وتحتج جمالات، وتستعطف حمدي، لأن الوالد ـ على كل حال ـ قد مات. فيقول:

أنا باحبه زيك ويمكن أكتر منك، لأني باعطف عليه كمان. بس النهاردة أنا معلق في مشتقة، واللي متعلق في مشنقة ما يقدرش ينافق ولا يكدب ولا يجامل.

من أجل هذا كره حمدي أباه، فهو منافق، وحمدي صريح. والوالد مستخذ، وشحاذ، وحمدي مفرط الاحساس بالكبرياء شديد الإحساس بالمعرة. كيف يكذب، ويتسول ويأكل في مكان الخدم من أجل جنيهات؟ وهو يعطف على والده، رغم الكره الذي يكنه له، لأنه يعرف سر تسوله. ولكن المعرفة لا تكفي. فقد كان حمدي يود لو كان والده مثله ـ متحدياً، لا يخضع لشيء في الأرض أو السماء، لا ينسى، ولا يطرف في وجه الحقيقة، ولا يقبل أن ينزل عن فكره واحساسه:

حمدي: ... خدت الكارت ورحت الشركة وتعينت بعشرة جنيه. وسألت قالوا لي كل سنة تزيد نص جنيه. وان انبسط منك المدير ان شاء الله يخليك بمية. ودخلوني على المدير علشان يتفرج علي. وبص لي من فوق لتحت ... خنزير قاعد على مكتب. جلنف عمره ما قرا كلمة مكتوبة. واللحم على صدره بالطن. وأفندية لابسين حرير على اليمين والشمال. قبل ما اوصل مكتبه قال لي امشي. وكرهت الراجل والوظيفة عمي. كنت اطلع من الشركة جري. لو شفتيني وأنا باجري يتهيأ لك ان اني سارق سريقة. وكنت كل يوم وأنا رايح الشغل اتمنى الاقيها اتحرقت والا جات لها مصيبة ... وحسيت بفزع غريب ...

احس حمدي بفزع الانسان المرهف الشعور، الذي يرى عجلة المجتمع تتحرك صوبه في سرعة لتمسك به وتضغطه، وتضعه في الخانة. تحوله من انسان يكتب على الآلة، الى آلة تكتب على الآلة.

حمدي: اكتب ... اكتب ... اكتب ... خبط يا حمدي بصوابعك العشرة على الماكينة. اكتب. ما تفكرش انت بتكتب ايه، والا بتكتب ليه ـ هات صوابعك وتعال. ارمي مخك في

الزبالة وتعال. انت بتاخد ماهية علشان تكتب بس.

وعبثا حاول حمدي أن يبحث عن هدف يشغل به، ويعوضه عن الخواء والروحي والفكري الممض الذي يلاقيه في الشركة. نال التوجيهية، وانتسب للجامعة، وتخرج في قسم الفلسفة، ومازال الفراغ هو هو:

حمدي: قالوا لي على السجاير. على الملاهي. الخمر والهلس والقمار، الكل جربته ولقيته كلام فارغ. موش هو ده اللي أنا عاوزه. لغاية ما وقع في ايدي كتاب وقريته. وياريتني ما قريته آه. كان اسود اللي قريت فيه الكتاب ده.

ويسأله أخوه فتحي: كان عن ايه؟ (لحظة)

حمدي: كان عن الله.

قرأ حمدي الكتاب وفقد إيمانه. نسى كل كلمة في الكتاب ونسى إيمانه أيضا. ومن ثم أخذ يدور في دوامات من الشقاء الروحي لا تنتهي:

حمدي: وفجأة لقيت نفسي وحيد وتايه ... في عالم كله أشباح، وكل حاجة فيه مصيرها الموت والاندثار. ناس وبهايم وطيور كله. كله...

فقد حمدي إيمانه الديني والاجتماعي، أخذ يواجه المجتمع والعالم كله عاريا، أعزل. وهنا اكتشف المخدرات. ومنذ أن تعاطى الحشيش في الشركة مع صديقه الشاعر، لم يستطع أن يخرج من أسار المخدر. دخن الحشيش، وأكل الأفيون، حتى أصبح خرقة بالية، وميتا على قيد الحياة. وأضحى أمله الأكبر أن ينتقم من الناس ومن العالم، ومن كل من دفعوا به الى هذا المصير. أقسم أن يفعل المستحيل كي يتخلص من سم المخدرات ويعود الى دنيا الناس ليقتص لنفسه:

... حارجع على العالم تاني زي الوحش العالم الحقير اللي طول ما انت ماشي يديك أوامر. البس بدله وكرافته وقميص. اشتغل. ما تسكرش وما تقعدش على قهوة. وما تلعبش قمار. وما تروحش للستات البطالين. وما تكلش كل يوم كباب. ووفر قرش لليوم الأسود. اتجوز واجر لك اودتين، وخلف عيال واشحت بيهم. نافق واكدب وجامل واوعى تقول الحقيقة. العالم سلبني حريتي وسحق شخصيتي. وعلشان أنجح لازم أكون زي كل الناس التانيين.

هذا هو لب المشكلة. حمدي لا يريد أن يكون كغيره. انه مختلف حريص على الاختلاف. انه فرد وفوضوي ثائر على الوضع الاجتماعي، وثائر بدرجة أكبر على الوضع الانساني بأكمله، على الانسان كحيوان، لا مفر له من الاجتماع والانتظام في أسرة، والتضحية بأفضل ما عنده في سبيل الجماعة. ثائر على الزواج والانجاب، والسجن في غرفة أو غرفتين. ثائر على كل ما يحول الصخرة ذات النتوء في شخصيته الى زلطة ملساء ترقد في قاع المجتمع الآسن.

وكون ان هذه الثورة مستحيلة لا يفت فى عضد حمدى على الإطلاق. وماذا لو كانت مستحيلة؟ لن يساوم. ولن يهادن. ولن يركع. تركته أخته جمالات ـ أخلص أفراد أسرته له ـ ليكن. وقالت حسنية، زوجته، إنها لن تتركه ليكن أيضاً حتى لو تركته هى الأخرى فلن يتغير الامر:

لأن القضية قضية الانسان والتحدى. قضية الوقوف ضد كل استبعاد. استعباد الأفيون للانسان. استعباد القوة للانسان. استعباد اللذة للانسان.

وتنتهى المسرحية وحمدى واقف وحيدا، يتحدث الى الجمهور.

ـ مفيش حل وسط ـ ما فيش حل وسط. أنا واقف فين وفى صف مين؟ (بحزن عميق) ما فيش حل وسط (يتجه الى الجمهور) وأنا والله ما ساومت ولا خضعت. انا كنت بابحث عن الايمان. كنت بدور على هدف. (يكاد ان يبكى) وأنا حلاقى هدف. (يبكى) لازم الاقى هدف. لازم الاقى هدف. (ينهار ويركع على الأرض) لازم الاقى هدف. لازم الاقى هدف.

***

غير أن حمدى لن يجد هذا الهدف الذى يتحرق اليه، إلا إذا عرف إجابة السؤالين اللذين طرحهما وتركهما بلا اجابة.« أنا واقف فين، وفى صف مين؟ ».

وكانت قد عرضت له فرصة للاجابة على السؤالين، يوم استمع فى كهف المقطم الى القصة العجيبة التى رواها رمضان، تاجر الحشيش: قصة مصطفى البكرى، المسجون السياسى المسلول، الذى رفض، رغم بدنه المنهار، أن يقعد القرفصاء مثل باقى المسجونين، وتحدى الاومباشى الرذل ولم يأبه لضربات السوط الذى يحمله، ورفض رفضاً قاطعاً أن ينهار.

وقد تهلل حمدى لهذه القصة وأثارت فى نفسه ثورة مكبوتة، وأعانته على تحدى رمضان، ومشروعه الظالم، القاضى بأن يتزوج من زينب، المعلمة وتاجرة المخدرات، التى كانت تبحث عن رجل تتخذه ساتراً لتجارتها. غير أن قصة مصطفى الكبرى لم تفعل أكثر من هذا. لم تعن حمدى على أن يجد هدفاً، أو أن يحدد انتماء. لم تنقذه من ثورته المستحيلة بأن تصوب نارها نحو الهدف الأجدر بالهجوم: فقره، ووضعه الاجتماعى المسحوق، وضرورة العمل من أجل التخلص منها، بدلاً من اضاعة الوقت فى الخطب المتناقضة، وأكل الافيون.

وقد كان حمدى خليقاً أن يفعل هذا، فإنه رغم حديثه عن دون كيشوت فى داخله، ورغم دفعه لثورته من الحدود المعقولة ـ الاجتماعية والاقتصادية ـ الى الحدود التى لا يبلغها أحد ـ الثورة على الوضع الانسانى ذاته، رغم هذا كله، فإنه شديد الاحساس بالوضع الاجتماعى.

يسمع الحديث الوقح الذى صدر من فؤاد، خطيب أخته جمالات، والذى أعلن لها فيه أنه

لم يحبها قط، وإنما وضعها على ميزان القبانى، كما يفعل الجزار، وجعل فى الاعتبار سنها وجمالها وشهادتها ومرتبها والبيت الذى تعهدت شديد الاحساس بالوضع الاجتماعى.

يسمع حمدى هذا الحديث، فيكتم غضبه إلى حين يلقى فؤاد من بعد فيطرده من البيت طرداً، رغم احتجاج جمالات.

حمدى: (هائجا) اطلع برا. أنا سمعت كل كلمة قالها لك. جمالات تتوزن على القبانى يا كلب؟ ... (برقة لجمالات) انا سمعت كل كلمة قالها لك ... جمالات ... زعلانه على ايه؟ على حيوان عايز فضية ونجف؟ الاصناف دى لازم ما تخشش أى بيت. لازم تنطرد من العالم كله.

وتعود جمالات إلى الاحتجاج، وتدفع بأن الناس كلهم هكذا، وأن على المرء أن يقبلهم كما هم، لأنه مضطر الى العيش معهم. فيصيح حمدى بانفعال شديد:

موش ممكن. أبدا. أنا سمعت كل كلمة قلتيها له. ويومها حسيت انك آله بالنسبة لى. لأنى طول عمرى ما قدرتش أعمل اللى عملتيه. لأنى شفت فى حياتى غلط كتير. العالم مليان غلط. وأنا لو كنت طلعت على الناس وشتمت ولعنت وتفيت على كل الحاجات الغلط اللى باكرهها وموش عاجبانى، ولو كنت قلت للغلطان انت غلطان، وما خفتش منه ولا من اللى حايجرالى، لو كنت عملت كده لا كنت شربت حشيش ولا أكلت افيون. ولا بقيت فى الحالة اللى أنا فيها دلوقت.

ولكن حمدى لا يفعل، برغم هذا الوعى الواضح بالأسباب والمسببات، وبرغم المعرفة التامة بأن الثورة إن لم تصبح عملاً، فلا مفر من أن تنحط الى سخط عاجز وغضب مضيع.

ماذا، يا ترى، يكون السبب فى قعود حمدى عن العمل؟ أهى أعصاب مريضة، دائمة الاهتياج، لا يجد صاحبها مفراً من المخدر ليتمتع بلحظات من الهدوء؟ أهو التواء نفسى، يجعل حمدى يتشبث بأخته جمالات ويعرض عن زوجته حسنية؟ هل العجز الجنسى الذى يشكو منه بعد الإدمان هو نتيجة للمخدر أم عرض سابق عليه؟

منذ الطفولة وعلاقة خاصة تربط حمدى بجمالات: ينامان على سرير واحد، ويضحكان معا، ويتساران، ويقرآن كنوز الكتب التى وجداها فى الصندوق الأسود المغلق. ومن أجل حبها لحمدى، تقطع جمالات علاقتها بزوجها فؤاد، وتطرده من البيت، ثم تذهب لتعانق حمدى بالكلمة والفكرة، وتعرض عليه أن يعلمها شرب الحشيش، كى يدخنا من بعد سويا. ويحاول حمدى أن يدخل بزوجته حسنية، فيفشل فشلاً مزرياً، ويحس طول الوقت أن عينى أمه تطلانا عليهما من وراء الدولاب. فهل هو التواء نفسى آخر، وارتباط مريض بالأم، لا يستطيع حمدى معه أن يلتحم بسواها؟

يقول حمدى لتاجر الحشيش رمضان، وقد تمكنت رأسه الأنفاس:

أول ما مسك الجوزة فى ايدى، والا أحط حته أفيون فى بقى، الاقى جوز عيون واسعين، ما فيش أحلى من كده. يقعدوا باصين لى وما يتكلموش. والنظرة كلها حزن واستغاثة. ولو دفنت نفسى تحت سابع أرض، لو هربت واستخبيت ورا اليم، ومهما كلمتهم، مهما زعقت، والا شتمت، ابدا ما يتكلموش. والا يزعلوش. قدامى. قدامى. قدامى.

ويسأله المعلم رمضان: ان عملت حاجة بطالة فى واحدة ست وسبتها ؟

وهو سؤال فى المليان. غير أن حمدى ينكر هذا انكارا باتا. أى ذنب، إذن يطارد حمدى؟ حبه لأمه؟ حبه لأخته؟ فشله فى أن يحب زوجته؟ هذه الايحاءات موجودة كلها، ولكنها غير مجسدة. لا تعدو أن تكون ايحاءات يلقى بها الكاتب القاء فى جسم مسرحية، ثم لا يطورها، ولا يختار بينها. بل انه أحياناً يأتى بما يناقضها.

فحمدى «يحب» أخته، ولكنه يتدنى من صميم قلبه لو تزوجت، لأنه يحمل همها بأكثر مما يحمل هم نفسه. وهو عاجز عن أن يدخل بزوجته، ولكنه يتمنى لو استطاع أن يدفن نفسه داخلها. وهو متعلق بأمه، ولكنه يثور فى آخر المسرحية عليها، ويحملها وزر ما وصل اليه من شقاء.

وهذا الاضطراب والتناقض هو سر العجز الذى يصيب المسرحية، فيجعلها حاطة على الأرض، غير قادرة على التحليق على ما فيها من أشياء كثيرة طيبة. حمدى ـ كما يراه المؤلف ـ هو دون كيشوت، الذى يدخل معارك وهمية مع نفسه ومع الناس. نصف المجنون الذى يتوزع موقفنا ازاءه بين الضحك منه والأسى له. عاشق الجمال الذى يبحث عنه دون جدوى وإن كان البحث ذاته هو أثمن ما يحصل عليه. وهو الثائر الرومانسى الذى يصر على أن يبلغ أقصى الحدود ـ سخطاً على الأرض ومن فيها وما فيها، وعلى الوضع الانسانى كله، بل على الكون وما حوى. وهو الفوضوى الذى لا يقر أى نظام، الذى يقف ضد كل نظام وضد كل حكومة. وهو الثائر الاجتماعى الذى يرى الشر وسببه، ويعرف طريق الخلاص منه.

حمدى هو كل هؤلاء، وليس أياً من هؤلاء.

ذلك أن ميخائيل رومان لا يختار له وضعاً واحداً يقر عليه، ويتطور من خلاله الى بطل مقنع، محدد الابعاد مستدير الشخصية. من هنا جاءت استعانة رومان بالميلودراما، كى يسد بها الثغرات التى تركها عجز الكاتب عن اختيار دور معين لبطله.

ومن أمثلة المشاهد الميلودرامية فى المسرحية، ما يدور قرب ختام المشهد الأول من الفصل الثانى ـ حين يلح فتحى على أخيه حمدى الحاحاً شديداً كى يترك المخدر، ويتهمه بالجبن، ويصرخ فى وجهه أنه قد أحرق حياته ـ حياة فتحى ـ قبل أن تبدأ هذه الحياة، ثم يصفعه من بعد،

وينفجر باكياً ويترك الغرفة. وهنا يواجه حمدى نفسه بكل بشاعة موقفه:

حمدى: (يقف وكأنه حيوان حبيس فى قفص، فى موجة عنف متزايدة) الله... وبعدين؟ امى، اعمل ايه؟ أروح فين؟ أروح منكم ومن نفسى ومن العالم كله؟ الله، وكل يوم، كل يوم. وموت مفيش (هامساً) حا أقتله ـ (يعلو صوته بسرعة) حاقتل الكلب اللى حطم حياتى. الكلب اللى جاب الحشيش والافيون والحقن لغاية البيت. حا اقتله، الكلب رمضان. (يندفع خارجاً من الباب الخلفى ويعود على الفور جارياً وفى يده سكين طول سلاحها على الأقل ثلاثون سنتيمتراً. ويعود وهو شاهر السكين فى يده، كمن يستعد للطعن).

الأم: (أول ما تراه) يا أمى!

حمدى: (يندفع وهو شاهر السكين فى يده من الغرفة الى الصالون الى باب الشقة. يجده مغلقا بالمفتاح. يعود بسرعة هائلة الى الغرفة وهو يصيح) المفتاح فين؟ المفتاح فين ياكلاب؟ (يشد ادراجا من المنضدة فتسقط على الأرض. يدفع بعض الكتب فتسقط أيضا). المفتاح فين؟ (يندفع من باب الغرفة الخلفى وتسمع أصوات اصطدامه بالاشياء فى الخارج مع صيحاته) المفتاح خبيتوه فين ياكلاب؟ (يعود مندفعا الى امه، ولا زالت السكين فى يده) هاتى المفتاح حالا أحسن ادبحكم كلكم. هاتى المفتاح حالا.

وتضطر الام الى إرشاده الى مكان المفتاح، فيندفع خارجاً ثم يعود بعد أن يسقط على الأرض ويصيح والسكين لازالت فى يده:

الليله حا أخلى الجبل دم.

وتكاد تتركز السمات الميلودرامية كلها فى شخص حمدى، ومن بينها التخبط بين المواقف المتناقضة، والنزعة الى الخطابة، والعواطف العنيفة الحراقة. وذلك كله تعويضا عن حقيقة ان البطل لا يقوم قويا على قدميه، فهو محتاج الى عكازات ومساند مختلفة.

على أن هناك شخصيات أخرى تنتمى بوضعها وتركيبها الى عالم الميلودراما الفسيح، مثل رمضان، تاجر المخدرات، الذى يمثل الشر الخالص فى المسرحية، وإن خفف من ظلام صورته أنه يعطف ـ دقائق ـ على ذكرى المناضل السياسى مصطفى البكرى، وأنه يوضح أنه، هو بدوره، جزء من سلسلة متصلة من القمع والاستغلال، هو يضطهد حمدى وباقى عملائه، وهناك من يضطهده هو، ومن يضطهد من يضطهده، الى آخر سلسلة المعلمين الذين يتحكمون فى مملكة الجبل وتجارة المخدرات.

يأتى رمضان ومعه صبيه سيد، لزيارة حمدى فى بيته ومطالبته بالمتأخر. ويقول حمدى ـ معتذراً ـ انه كان يبحث عن رمضان وانه لم يجده فى المكان المعهود.

رمضان: ما كناش هناك. المباحث قالبة البلد، ومهيجة علينا الخلق. حضرت الفلوس؟

حمدى: لا. لسه.
رمضان: امال كنت بتدور علينا ليه؟
حمدى: وطى صوتك يا عم رمضان، احسن ماما تسمعك.
رمضان: (بازدراء) ماما؟ انا ماما بتاعتى ماتت من زمان.
حمدى: عم رمضان، اعمل معروف ادينى نص قرش على الحساب، وبكره الصبح الفلوس كلها تكون عندك.
رمضان: منين؟
حمدى: حا استلف من واحد صاحبى. فيه ناس عندهم فلوس كتير ما لكش دعوة. ادينى نص قرش علشان اعرف البس وانزل واكلم الناس. وحياة أبوك.
رمضان: الله؟ وحا تجيب فلوس منين؟ دا انت عليك عشرين جنيه.
حمدى: حا استلف. باقولك حا استلف. فيه ناس لى عليهم فلوس.
رمضان: مين اللى يسلفك؟ وانت اترفدت من الشغل.
حمدى: لا. لا. انا واخد اجازة.
رمضان: لا يا شيخ. اترفدت بالتلاتة .. وسالف من الشركة ٦٣ جنيه. والبنك حاجز على المكافأة. انت فاكرنا مواشى؟ (يمسكه من خناقه) اسمع يا واد يا وسخ، بكره الصبح تكون العشرين جنيه عندى. والا أقطع خبرك ولا أخلى الدبان الأزرق يعرف سكنك.
حمدى: بكره؟ خليها يومين والا تلاته على ما اتدبر.
رمضان: لا اتدبر الليلة. (لحظة) امك ما عندهاش حاجة كده والا كده؟
حمدى: حاجة كده والا كده؟ يعنى ايه؟
رمضان: قرشين محوشاهم للكفن والطلعة، والا حته صيغة.
حمدى: موش ممكن ترضى تدينى حاجة.
رمضان: ما تخدهاش. اسرقها.
حمدى: (بغضب) اسرقها؟ مستحيل.
رمضان: (ينقض عليه) اسمع يا ابن الكلب. انا باخد الفلوس دى واديها للمعلم الكبير. ولو تأخرت عليه يوم، حكومتك كلها ما تقدرش تحمينى. فاهم؟ حاندبح واندفن فى المقطم ولا مين درى ولا مين سمع. ادفع ١٥ بدال عشرين. وأنا اكلمك. والليلة على كل حال احنا مستنيينك ...

غير أن هذه «عينة» فقط من شخصيات العالم السفلى نجدها فى منبتها الطبيعى، وعلى أتم حرية فى المشهد التالى لهذا، ـ المشهد الثانى من الفصل الثانى ـ وتدور حوادثه فى مملكة المهربين فى جبل المقطم. وهو مشهد مكتوب بواقعية ومعاناة، وحرارة شديدة، ويعتبر أنجح مشاهد المسرحية على الإطلاق. ومع هذا، فان الأثر النهائى له يوضع فى حساب الميلودراما، نظراً لما يحتويه من إثارة شديدة، ومن شخصيات نمطية فى معظمها، ومن تحول مفاجىء

يصيب البطل حمدى، عقب استماعه الى قصة مصطفى البكرى.

✲✲✲

يبقى صحيحاً بعد هذا، مسرحية «الدخان» محاولة جادة ومخلصة لعرض مشكلة هامة من مشاكل مجتمعنا، وهى شعور أفراد من الطبقة الوسطى الصغيرة، نالوا ثقافة عالية فى ظروف بالغة الصعوبة، بأنهم محرومون، ومضيعون، ومسحوقون تحت وطأة نظام اجتماعى ظالم:

فتحى: لو كنت حر صحيح، لبطلت المخدرات من زمان.
حمدى: (يقاطع بحدة) ليه ابطلها؟ ليه ابطلها؟ رد.
فتحى: (يرتج عليه) ليه؟
حمدى: رد على، ليه ابطلها؟
فتحى: لأنها ... تقتلك.
حمدى: (مندفعا) فى داهية. مين أنا؟ وايه انا؟ وايه اللى حا يحصل للعالم لو مت؟ ما فيش. أنا فى السوق تمنى خمستاشر جنيه. المدير بتاعنا جاب واحد خواجة يفرجه على الموظفين. وشافنى الخواجا باكتب على الماكينة، سلم على وانبسط. ضحك المدير وقال له. ده بيأخد خمستاشر جنيه. بص له الخواجا وقال له خمستاشر جنيه؟ رخيص خالص. ايوه، أنا رخيص خالص.

والكاتب يحس احساساً مرهفاً بجوهر المشكلة وان كانت قلة خبرته ـ هذه هى مسرحيته الأولى ـ قد جعلته يغفل عن مبدأ هام من مبادىء ألخلق ألفنى، وهو أن الفن اختيار أولاً، وأنه ليس كل ما أحسه الكاتب أو ما عاناه أو ما سمعه أو ما قرأه ـ على قيمته الذاتية ـ أهل لأن يصب فى وعاء العمل الفنى، وإنما يوضع فى هذا الوعاء ما يقتضيه المقام.



خاتمة

ميلو دراما بلا مخدرات

والآن وقد استعرضنا بعضاً من جهود كتابنا لتطويع الفن الميلودرامى لخدمة قضايا المجتمع، ننتقل الى شىء من الحكم على فن الميلودراما عامة. ورغم أننا تحدثنا فى هذا الكتاب عن الميلودراما فى القرن التاسع عشر وحسب، فلا ينبغى أن يفهم من هذا ان ذلك القرن قد أنشأ الميلودراما من العدم. ذلك أن الميلودراما توجد فى تراث العالم المسرحى والروائى من عهد اليونان على الأقل. ففى المسرح، نجد فى أعمال الاغريقى يوريبيديس سمات ميلودرامية واضحة. هناك النزعة الى الخطابة، والاتجاه الى الشىء المروع المثير للغثيان، كما فى مسرحية، «باخوس وأتباعه»، حيث يصف يوريبيديس مقتل الملك بينثيوس والتمثيل بجثته بعبارات قد يقف لها الشعر من الفزع ولكنها لا تنتمى الى التراجيديا:

أحدهم حمل ذراعه
وآخر رفع قدماً له عليها الصندل، لا يزال،
وضلوعه نزعت منه وهى شذرات مختلطة،
وأخذت كل يد مخضبة بالدماء
تتقاذف لحم بينثيوس غدواً ورواحاً.

هذه الروح الخطابية وذلك الفزع أصبحا فى مسرحيات الرومانى سينيسكا[1] أهدافاً

(١) لوسيوس اناپوس سينيكا ـ ولد حوالى العام الرابع قبل الميلاد واضطر الى الانتحار عام ٦٥م.

أساسية. فقد صنع ذلك الكاتب لنفسه صيغة مسرحية تحتفى بمناظر سفك الدماء. تقدم القتل على المسرح إذا كان تقديمه يثير الفزع.، فإن هون هذا التقديم من شأن القتل لجأ الكاتب الى وصفه دون تمثيله بعبارات رنانة طوفانية، تتولى بنفسها خلق الفزع المطلوب.

وعلى هذا أصبح الوصف والخطابة والنقاش والفزع عناصر أساسية فى مسرح سينيكا. وإلى هذه العناصر أضاف الكاتب عنصراً آخر هاماً هو عنصر الانتقام. وهذه العناصر كلها هى جزء من بضاعة الميلودراما فى بعض أطوارها. وقد أثر مسرح سينيكا على دراما عصر النهضة عامة تأثيرا فاق حدود التصور، وظهر هذا الأثر واضحاً فى المسرح الانجليزى فى مسرحيات كيد ومارلو وانتقل أيضا الى شكسبير. كما أن الميلودراما تطل بمفاجآتها المدهشة فى أكثر من مسرحية من أعمال موليير.

أما فى مجال الفن القصصى، فان أعمالاً مثل ألف ليلة تحفل بكل عناصر الميلودراما، من كنوز وطلاسم ومدن مسحورة، وجان يحرسون الكنوز، وفرسان يتحدون الموت لإنقاذ الجميلات، ومبارزات بالسيوف والرماح، ومغامرات فى البر والبحر يقوم بها ملاحون شجعان الى آخره. ومعنى هذا كله أن الميلودراما قد كانت بيننا دائماً، وأن شيئا ما فى هذا الفن قد اجتذب الناس عبر القرون المتوالية.

ما هو هذا الشيء؟

إنه فى حالة الميلودراما الدموية: قدرتها على أن تحل محل التراجيديا فى اعتبار عامة الناس، وتخلصهم من الفزع ورهبة الدم بتمثيل الفزع واهراق الدم أمامهم ـ نوع من الكثارسيس الشعبى كما قال بنتلى.

وفى الميلودراما البورجوازية والشعبية خاصة، هو القدرة على تحقيق المستحيل ولو فى الخيال.

وهو أيضاً النبرة التفاؤلية التى تنبنى عليها الميلودراما، والتى تحقق الأمل بمجرد الرغبة فى تحقيقه، والتى تلوى عنق الأحداث دائماً كى تحصل على النهاية السعيدة. وهو ـ كذلك ـ ما تتمتع به الميلودراما من قدرة طفولية على التحرر من الواقع. وهى قدرة نفرح لها كثيراً، ونتقبلها فى أعماقنا راضين، مهما كان احتجاجنا عليها على مستوى العقل الواعى.

إن شيئا داخلنا يهش حين نرى البطل وقد أنقذ فى اللحظة الأخيرة، رغم المؤامرات المطبقة عليه، ولا نبالى كثيراً أن يكون هذا الانقاذ مجافيا للمنطق، أو حتى منافيا له.[1] وحين تنجح البطلة فى الحفاظ على شرفها، رغم السجون والتهديد بالقتل، يرضى شيء ما فى نفوسنا، لأننا ـ فى أعماقنا ـ نحب للشرف أن يبقى، وللمظلوم أن ينجو من الظالم مهما كانت الظروف.

(١) قارن ما نشعر به من نشوة لدى انقاذ ما كهيث فى «اوبرا الفقير» لجون جاى.

وكون أن هذا يتم على غير المستوى الواقعى والمنطقى، لا يقلل من فرحتنا فى شيء لأن متفرج الميلودراما هو أشبه الناس بمتفرج الرسوم المتحركة.

تجعل لنا الرسوم المتحركة المستحيل واقعاً، وتحررنا من ضغط المنطق اليومى وصرامته وتدعونا الى أن نعيش دقائق فى عالم كله ممكن، وليس فيه شيء يتعذر على التحقيق. فيفرح الصغار والكبار معاً بهذا العالم.

والشيء ذاته يحدث فى الميلودراما.

وقد رأينا فى رواية «قصر اوترانتو» كيف أن صورة أحد الأجداد تخرج من إطارها ويتحرك الشخص المصور فيها ويطلق تنهيدة عميقة ويشير إلى واحد من الأحياء بأن يتبعه. كما رأينا نقط الدم تسقط من أنف تمثال لواحد من الأجداد هؤلاء.

وهذا الخيال الميلودرامى هو جزء من الخيال الذى يعتمده فن الرسوم المتحركة. فكثيراً ما ظهرت الاشخاص المصورة فى تلك الرسوم وهى تتحرك خارج اطاراتها، وكثيراً ما تحركت التماثيل فأضحكتنا وألقت الرعب فى قلوب شخصيات الرسوم الأخرى ـ وكثيراً ما سقط الناس من حالق، ولم يصبهم أذى. فالتحرر من المنطق والواقع إذن هو بعض المزايا التى تحبب الناس فى الميلودراما، كما تحببهم فى الرسوم المتحركة.

ويلحظ القارىء فيما سبق أننى اعتبرت بعض العيوب التى وجدها ايرك بنتلى فى الميلودراما مزايا لهذا الفن لا نواقص فيه. ومن هذه العيوب ما أسماه بنتلى مجافاة الواقع، والفنتازية الخشنة، والرغبة الملحة فى أن تنتهى الأحداث نهاية سعيدة. غير أن هذه إنما تكون عيباً فى العمل الميلودرامى الضعيف، وهى ترتد مزايا إذا ما اتخذت وسائل لتزجية رسالة تقدمية أو إنسانية واضحة.

وقد نظر بنتلى نفسه إلى هذه «النواقص» هذه النظرة المزدوجة.[1] حين قرر أن الفانتزيا الخشنة أفضل بكثير من الواقع القمىء الذى يعيش فيه المسرح المعاصر. وأن المبالغة فى الميلودراما مقصودة لذاتها وأنها ليست عيباً تنزلق اليه. وأن الصدفة الكبيرة موجودة فى أرفع ألوان التراجيديا، كما هى موجودة فى الميلودراما، وأنها لا تسبب بالضرورة خللاً فى جسم

(١) رغم ان نظرة بنتلى للميلودراما هى أكثر اتساقاً وأقل تناقضاً من نظرة ويلسون ديشر لها، فان بنتلى يعكس فى ثنايا كلامه شيئا من الحيرة التى تنتاب رجال المسرح جميعاً بازاء هذا الفن. إنهم محيرون بين الاستخفاف به وبين التقدير لما يمثله من امكانات جماهيرية كبيرة. والى جوار هذا، فان للعمل الميلودرامى منطقاً خاصاً، ما أن تسلم به حتى تجد نفسك مشدوداً الى تتبع الأحداث المثيرة التى يحفل بها العمل مما يجعل من العسير حقاً على كل محب للمسرح أن يمنع نفسه من الانجذاب الى العروض الميلودرامية. وهذا الموقف المزدوج ليس مقصوراً على فنانى المسرح ودارسيه، بل هو يمتد أيضاً الى المتفرجين، الذين يتوزع وقت العرض المسرحى عندهم بين الاهتمام والاستخفاف، ثم لا يستطيعون ان يمنعوا انفسهم من الحماس والتصفيق فى المواقف المثيرة.

العمل المسرحي متى أحسن استخدامها.

وبعض أساليب الاستخدام الطيب لهذه المزايا ـ التى تهدد بأن تنقلب ـ فى أى وقت ـ الى نواقص، هو أن نبحث لها عن موضوع مناسب وإطار مناسب. أن نبحث طويلا حتى نعثر للفانتزيا الخشنة على نغمة مناسبة تقول للمتفرج، تعال استمتع بهذا العالم الفنتازى الغريب، ولكن لا تضع فيه، ولا تظن أنه بديل من الواقع. استمتع وتمالك نفسك ـ تفرج وأنت صاح[1] وأن نكتشف للمبالغة والخطابة حداً ونبرة واضحين تقفان عندهما. وأن نفتش عن أسباب عميقة تختفى وراء الشكل الاتفاقى الظاهر الذى تبديه الصدفة الكبيرة.

وهذا هو ما فعله برنارد شو فى «تلميذ الشيطان»، وبرتولت بريشت فى «أوبرا بثلاثة ملليمات».

ففى مسرحية «تلميذ الشيطان»، يستخدم شو كل حيل الميلودراما التقليدية، من إثارة بالغة، وخطابة زاعقة وشخصيات نمطية، ووصية لميت تتلى على ورثته وتحمل معها المفاجآت، وحرب وضرب، ومحاكمة وهروب وانقلاب مفاجىء فى الشخصيات من الخير الى الشر وبالعكس. بل ويمضى شو قدماً فينقذ بطله من حبل المشنقة، بعد أن التف هذا الحبل حول رقبته بالفعل. يستخدم شو كل هذه الأدوات التقليدية استخداماً مزدوجاً، يجمع بين الاحتفاء بالميلودراما والتندر بها ويبدو كمن يقول، نعم هذه هى الميلودراما التقليدية، ولكن، انظروا كيف أطوعها لخدمة الأهداف التقدمية والآراء الناضجة. ذلك أن بطل المسرحية، ديك دراجون، هو الشرير المزهو بشره الذى تعرفه الميلودراما. ولكنه بعد هذا يختلف فى فهمه للشر. فهو يرى أن الأشخاص القميئين الذين يعيشون فى عبادة شكلية للخير هم الاشرار الحقيقيون بينما هو فى جوهره خير، وإن خرج على العرف والتقليد وشكل العبادات. هذا البطل «الشرير» يناضل عساكر الانجليز الذين يحتلون بلده نضالاً نشيطاً، وينقذ شخصاً آخر من الموت بأن ينتحل شخصيته، ويرفض أن يقع فى غرام زوجة ذلك الرجل رغم اغراء الزوجة له. فواقع الأمر أن أفعال ديك دراجون كلها خير، وأن بدا هو للناس شريراً تقليدياً.

وبهذا يفيد شو من شكل الميلودراما المثير للحماس والقادر على تجنيد الناس، فى الدعوة إلى كراهة الاستعمار البريطانى، وفى التنديد بنفاق «الأخيار» وفى شجب التصرفات الرومانسية، وفى بث فكرة أن الخير ينبغى أن يقصد لذاته، وليس لأن العرف يرضى عنه أو أنه يحمل معه جائزة من الأرض أو السماء. كما يعالج فى الوقت ذاته موضوعه الأثير لديه وهو مسافة الخلف بين القول والعمل، أو عجز الحالمين عن العمل وقدرة العمليين على بلوغ الأهداف،

(١) قارن بين قولى هذا وبين ما يقوله بنتلى عن الميلودراما، أثناء فحصه للتراجيديا فى كتابه، «حياة الدراما»، يقول الناقد، تقوم الميلودراما على خلق قدر معين من القلق لدى عملائها. قدر معين لا تتعداه وفى سبيل هذا، تلجأ الى المباعدة بين المتفرج وبينها ـ عن طريق الاماكن الغريبة التى تجرى فيها الاحداث، والاسلوب غير الطبيعى الذى تدور بــه، وبهذا تكون كمن يقول للمتفرج اطمئن. فنحن لا نقصدك انت.

رغم قلة التحليق.

فهذا شو قد حدد للفانتازيا الخشنة النغمة المناسبة، وقال لمتفرجه بالفعل، تفرج وأنت صاح. وحد من شأن المبالغة والخطابة، بأن جعل الفكر المتألق والضحك الحلو ينسابان فى غضون المسرحية فيلطفان من حرارة الميلودراما ويخففان من غلوائها.

وفى مسرحية، «أوبرا بثلاثة ملليمات»، يصل بريشت بطريقة أعمق وأذكى وأدعى الى السخرية إلى الأهداف الثلاثة التى ينبغى أن تكون نصب أعين من يريدون استخدام الميلودراما استخداماً واعياً وصحياً.

إنه يأخذ من مسرحية جون جاى، «أوبرا الفقير»، أساسياتها[1]، ولكنه يتخذ من التحوطات ما يجعل الميلودراما فيها تجرى فى حدود آمنة. فهو ينجح فى العصور على النغمة المناسبة للفنتازيا الخشنة ـ النغمة التى تقول للمتفرج، استمتع وأنت صاح. وذلك حين يجعل بيتشام يقول للمتفرجين وهو يمهد لظهور يد المصادفة الكبرى التى تنقذ ماك هيث فى اللحظة الأخيرة من حبل المشنقة: ستستمعون الآن كلكم، (بلى كلكم، فان الصوت بالفعل عال) صوت الرحمة وهو يعطى العدل علقة فظيعة إنما هذى مجرد أوبرا، وستفيض عليكم بالمتعة، لا نبخل فهذا رسول الملكه يدخل راكباً.

ويدخل الرسول الملكى بالفعل حاملا معه بشرى العفو عن ما كهيث.

وبهذا نتقبل المفاجآت التى تتم ـ فيما يقال لنا صراحة ـ فى عالم الأوبرا ـ عالم الفنتازيا وشبه الاحلام. غير أن بريشت لا يتركنا طويلا مخدرين بهذا العالم، فهو لا يلبث أن يطلع علينا بالتفسير القوى والعميق والواقعى، لهذه المصادفة الكبرى. إن الملكة لا تعفو عن ماك هيث وحسب، ولكنها ـ أيضاً ـ ترفعه فوراً الى مرتبة النبلاء، وتجرى عليه معاشاً سنوياً قدره عشرة الاف جنيه.

ولماذا؟

لم يقصر بريشت فى تبيان أن ماك هيث هو جزء من نظام عام يقوم على اللصوصية.

(١) فى «اوبرا الفقير»، (١٧٢٨) التى كتبها جون جاى، (١٦٨٥ ـ ١٧٣٢) بناء على رغبة صديقه الشاعر والكاتب الهجاء جوناثان سويفت، (١٦٦٧ ـ ١٧٤٥)، يقع اللص وقاطع الطريق وزير النساء، الفتان كابتن ماك هيث فى قبضة البوليس مرتين. وفى كل مرة تقوم المومسات وفتيات الشوارع بالمساهمة فى القبض عليه طمعاً فى المكافأة التى رصدت لمن يظفر به ثم يمثل ماك هيث للسجن لينفذ فيه حكم الإعدام، ويأخذ يودع أصدقاءه، زوجتيه اللتين تزوجهما واحدة وراء الأخرى، دون علم أى منهما، وأربع زوجات أخريات، يأتين مودعات، ومعهن صغارهن وهنا يحدث ما لم يكن متوقعا. فان رعاع لندن يتظاهرون من أجل ماك هيث مطالبين بالعفو عنه، بدعوى أن الفقير ينبغى أن تترك له حرية الانحلال الخلقى اسوة بالأغنياء. وبالفعل يصدر قرار بالعفو عن ماك هيث. ويعلن أنه من تلك اللحظة سيتخلى عن خطايا الأغنياء دون حماقاتهم، وأنه سوف يختار من زوجاته واحدة فقط ـ هى بوللى ـ يجعلها زوجة وحيدة لـه.

وحين يتعرض لص شجاع ومحبوب وبطل مثله لخطر ما، فلا بد أن يندفع النظام كله الى انقاذه، حفظاً لسلامة النظام، وعملاً بالمبدأ القائل، الكلب لا يعض كلباً مثله.

ثم أن ماك هيث لم يكن مجرد لص، بل لقد خدم جيش بريطانيا، وساعد الاستعمار على إرساء دعائمه فى الهند وغيرها من البلدان الضحايا. ويمعن بريشت فى السخرية من الوضع كله ـ من الملكة ومن نظامها ومن العدالة ومن البوليس، ومن ايديولوجيات المجتمع كله، ومن نظرته الى الدين، حين يجعل ماك هيث يفسر عفو الملكة على النحو التالى:

ماك هيث: ـ نجاة. نجاة. كنت واثقاً منها. فحين تعم الحاجة اليها، تكون رحمة الله إلينا أقرب.

فهى رحمة الله اذن، أنقذت ماك هيث، وليس النظام الرأسمالى. كأنما هذا اللص، القاتل، الزانى، المزواج يستحق أية رحمة. ثم يعود بريشت ليحذرنا تحذيراً أخيراً. يقول على لسان بيتشام:

«ليس كل يوم يأتى رسول من الملكة. وحال الفقراء سيىء بوجه عام ... لهذا لا تتحمسوا كثيرا للوقوف فى وجه الظلم. افعلوا هذا فى حدود».

ذلك أن البحث عن العدالة فى مجتمع يرتكز وجوده ذاته على الظلم هو نوع من الانتحار. والأولى تغيير المجتمع من جذوره، وليس محاولة إصلاحه بالطرق القانونية.

ثم يجد بريشت للخطابة فى الميلودراما وظيفة درامية فعالة. إنه يستخدمها بطريقة مزدوجة المعنى ليكشف حقيقة الأوضاع. هنالك تصبح الكلمات الرنانة كالطبل الأجوف أداة لكشف الزيف الذى يعيشه المجتمع.

إن كلمات ماك هيث التالية ـ بكل ما فيها من خواء ـ تسقط على الأذن سقوطاً لينا، فتثير السخرية من النظام الاجتماعى، بينما الخطابة فى الميلودراما العادية قد تثير السخرية من الخطيب ذاته، ومن العمل المسرحى، ومن المؤلف بما تحويه من صوت عال ومبالغة غير مقبولة. يقول ماك هيث فى وصف العلاقة الوثيقة التى تربطه ـ هو اللص ـ بضابط البوليس براون:

«كنا صديقى الصبا. ورغم أن مد الحياة الكبير قد فرق بيننا ـ رغم أن مصالحنا الرسمية قد اختلفت ـ بل قد يقول البعض أصبحت على طرفى نقيض ـ فقد ثبتت صداقتنا للاختبار. وهذا جدير بأن يعلمكم شيئاً ... نادراً ما قمت ـ أنا قاطع الطريق البسيط ـ بعملية، ولو صغرت، دون أن أعطى صديقى براون نصيباً من الإيراد، (نصيباً كبيراً ياابراون)، وهو بدوره، ذلك الضابط القادر على كل شىء، نادراً ما قام بغارة دون أن يصلنى منه نبأ بها، أنا صديق صباه و، ... وهكذا ... وهكذا».

وفى إطار هذا الموقف الايديولوجى الواضح من مسرحية جون جاى وما تحويه من أحداث، تصبح عيوب الميلودراما أقل أهمية، أو غير ذات بال فى الواقع.

الشخصيات فى «أوبرا بثلاثة ملليمات» نمطية كلها، ولكننا لا نأبه بهذا. فالمهم ليس ما داخل الشخصية ولكن ما تقوله وما تفعله من الظاهر. لهذا لا نحتج حين تقوم المومس جينى بالقاء حكمة أو درس مستفاد.

ولا نتململ حين يصبح بيتشام، المستغل الذكى الذى لا تنفد له حيلة، وسيلة لفتح أعيننا على حقائق الحياة. ونتابع، دون حرج، شخصية قاطع الطريق الجذاب، وزير النساء المفعم بالحياة والشجاعة، والذى تمجده الميلودراما التقليدية، (هنا ماك هيث)، دون أن نسقط الى هوة محاكاته أو رفعه إلى مرتبة الابطال.

ذلك أن الكاتب يقول لنا صراحة. اسمعوا ـ هذه حكاية تعليمية، المضمون أهم ما فيها من عناصر، وكل ما عداه أدوات. يقول هذا ويعمل بوحى منه. ولكنه ـ رغم هذا ـ يحرص على أن يخدم مضمونه بكل ما لديه من وسائل هى ملك للفنان الشاعر القادر، البعيد النظر، المرهف الحس، الشديد الوعى، الذى هو برتولت بريشت. يخدمه بالنكتة، والتعليق، والغناء، والرقص، والسخرية، فيقدم لنا عرضاً مسرحياً شائقاً ينبض بالحياة والعلم والفلسفة.

❋❋❋

ولعله يكون واضحاً ـ بعد هذين المثلين من مسرحى شو وبريشت، ما أقصده من الدعوة إلى الاستخدام السليم للميلودراما. فالمطلوب هو أن نستولى على فن الميلودراما، ونستخدمه لحساب الناس، لمصلحة الخير والتقدم. بدلاً من أن نترك سلاحة الفعال يفتك بالجماهير ويضللها.

وقد رأينا فى الفصل الأول من هذا الكتاب كيف أن الميلودراما، فى لحظاتها الصاعدة، قد استطاعت أن تخدم القضايا الثورية والاصلاحية خدمة فعالة حقاً. كذلك وجدنا فى باقى الفصول أن كتابنا المصريين أمكنهم استخدام الميلودراما سنداً حيناً، ووعاء حيناً آخر لمسرحيات جادة، عالجوا فيها كثيراً من أمراض المجتمع علاجاً قوياً ومثيراً معا.

كتب إسماعيل عاصم «صدق الإخاء»، ليستنهض همم قومه، بعد الضربة القاسية التى تلقتها الأمة عقب فشل ثورة عرابى واحتلال المستعمرين الانجليز لبلادنا. واغترف فرح أنطون من فن إميل زولا الطبيعى الميلودرامى ليكتب مسرحيته الأخاذة، «مصر الجديدة ومصر القديمة»، وفيها أدان بشدة الاستغلال البشع الذى كان مهاجرو الاوروبيين يعرضون له بلاد الشرق عامة ومصر خاصة. وتطلع عباس علام ومحمد تيمور الى الميلودراما الفرنسية، فأنتجا مسرحيتين تعالجان موضوعين هامين. انفلات الطبقة الوسطى الناشئة من وصاية الاقطاع، (أسرار القصور)، ومفهوم الحرية عند جيل من الاقطاعيين هفا الى العيش فى القرن العشرين

(الهاوية). واستقل أنطون يزبك عن الميلودراما الفرنسية، وكتب «الذبائح» بوحى من إبسن، واستطاع أن يقدم لنا فى اطار الميلودراما واحدة من أقوى المسرحيات التى عرفها المسرح المصرى إذ ذاك - عرض فيها لموضوع هام هو: الزواج غير المتكافىء بين مصرى مقيم على قوميته وتراثه، وأجنبية تحاول «تحريره» من هذا كله. واستخدم يوسف وهبى ترسانة الميلودراما كلها لكتابة «أولاد الفقراء» فأنتج مسرحية جريئة ومؤثرة، رغم العيوب الكثيرة التى أشرت اليها. وتقدم فتحى رضوان بقضية الميلودراما الاجتماعية تقدماً واضحاً، فكان السابق باستخدامها فى علاج الثورة الاجتماعية الشاملة التى كان مجتمع ما قبل ١٩٥٢ يهفو إليها ويحضر لها بعديد من الوسائل. وجاء ممثل للكتاب الشبان هو ميخائيل رومان، فكتب «الدخان»، معالجاً بها موضوع الثورة المستحيلة، وفيها رسم صورة ناجحة ومؤثرة لشباب الطبقة الوسطى الصغيرة، الذين يطحنهم الفقر والخواء الروحى، ويفتك بهم الضياع.

وما فعله هؤلاء الرواد من عشرات السنين جدير بأن يفعله كتاب اليوم بدورهم.

والذى نطمع فيه من هؤلاء الكتاب - الشاب منهم خاصة - هو أن لا يترددوا فى استخدام فن الميلودراما لعلاج القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يزخر بها عصرنا علاجا تقدمياً وإنسانياً وأن يوجهوا هذه الأعمال الى الجماهير العريضة - خصوصاً تلك التى تعيش فى الأقاليم والريف، والتى لم يصل إليها فن المسرح بعد.

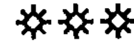
انهم بهذا يخدمون قضية المجتمع وقضية الانتشار المسرحى معا. فإن أعمالاً ميلودرامية تقدمية المضمون كفيلة بأن تشعل خيال الجماهير، ونقيض على انتباههم قبضاً، وتجعلهم يلتفون - فى وقت واحد - حول قضايا المجتمع وفن المسرح. بل هى جديرة بأن تجعل المسرح ذاته واحداً من أحداث الحياة التى يلقونها كل يوم، كالزرع والقلع والحرفة والصحة والربح والخسارة.

واذا كانت الميلودراما قد خدمت المسرح البورجوازى بأن وفرت له كتاباً وخلقت له تكنيكاً، وضمنت له جماهير متحمسة، فإنها - بالتأكيد - قادرة أن تفعل هذا وأكثر منه، لمسرح يوجه لخدمة الشعب، ويعبر عن روحه وآماله.

وستكون هذه بداية لمسرح شعبى فعلى. مجرد بداية.

فلا أحد يدعو - لا الآن ولا فى المستقبل - الى أن يكون كل ما يقدمه المسرح الشعبى هو ميلودرامات. وانما الذى أدعو اليه بالفعل هو أن لا نتردد فى استخدام الميلودراما لعلاج القضايا الاجتماعية علاجاً سهلاً ومفهوماً، وقريباً من قلوب الناس.

على أن نتقدم من هذا الهدف إلى إنشاء أعمال أخرى أكثر عمقاً وأوفر حظاً من الفن المسرحى، أعمال يرضى عنها المسرح ويقبل عليها الناس.



المحتويات

الكوميديا المرتجلة

فى المسرح المصرى

فنون الكوميديا

من خيال الظل ... إلى نجيب الريحاني

مسرح الدم والدموع

دراسة في الميلودراما المصرية والعالمية